

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Санкт-Петербургский государственный университет

Козяр Маргарита Владимировна

**АРХИТЕКТУРА КАК ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО  
(НА ПРИМЕРЕ МУЗЕЯ ЯД ВА-ШЕМ В ИЕРУСАЛИМЕ)**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки  
50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Образовательная программа «Свободные искусства и науки»  
Профиль «История искусства»

Научный руководитель:

Степанов Александр Викторович  
доцент кафедры  
междисциплинарных исследований  
и практик в области искусств,  
кандидат искусствоведения

Санкт-Петербург  
2018

## **Содержание:**

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. МЕМОРИАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС ЯД ВА-ШЕМ</b> .....	5
<b>1.1 История учреждения</b> .....	5
<b>1.2 Зал памяти</b> .....	13
<b>1.3 Детский мемориал</b> .....	19
<b>1.4 Мемориал Депортированным</b> .....	22
<b>1.5 Архитектор Моше Сафди</b> .....	23
<b>1.6 Реконструкция Яд ва-Шем</b> .....	26
<b>1.7 Конкурс; Архитектурные проекты</b> .....	27
<b>1.8 Исторический музей</b> .....	31
<b>1.9 Символизм архитектуры</b> .....	35
<b>1.10 Сионистский нарратив</b> .....	38
<b>Глава 2. АРХИТЕКТУРА ЯД ВА-ШЕМ КАК ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО</b> .....	51
<b>Заключение</b> .....	66
<b>Библиография</b> .....	71
<b>Приложение</b> .....	75

## Введение

Яд ва-Шем — мемориальный комплекс Катастрофы и героизма еврейского народа, расположенный в Иерусалиме. Иерусалимские холмы — земля, свободная от исторических воспоминаний трагедии Шоа, но по причинам своей священности невероятно значимая для сионистского движения.

В данной работе будет рассмотрена особая связь Яд ва-Шем с землей, на которой он возведен, его значение для национального духа Израиля и для еврейского народа. Также будет исследована метафора «архитектурной драматургии» в визуальном воплощении музея.

Идея архитектуры как драматургического искусства в искусствоведении нашей страны исследована достаточно мало. А в контексте музея Холокоста не рассматривалась ни разу. Архитектор комплекса, Моше Сафди, чьи работы очень экспрессивны и эмоциональны сами по себе, спровоцировал интерес узнать, как эти явления взаимодействуют друг с другом.

В данной работе поставлены следующие цели:

- изучить мемориальный комплекс Яд ва-Шем как архитектурный объект;
- выявить, какими архитектурными средствами в данном комплексе выражено самосознание еврейского народа, пережившего Холокост;
- проанализировать значение комплекса Яд ва-Шем для современного самосознания еврейского народа;
- исследовать драматургические эффекты архитектуры комплекса Яд ва-Шем.

Для достижения этой цели в дипломной работе поставлены следующие задачи:

- изучить историю комплекса и выбор места для его строительства;

- понять творческое кредо автора — Моше Сафди;
- описать архитектурный ансамбль музея;
- раскрыть архитектурные метафоры, использованные архитектором;
- рассмотреть влияние архитектурной композиции на восприятие посетителя.

Объект исследования — метафора «архитектурной драматургии».

Предмет исследования — музейный комплекс Яд ва-Шем.

Ведущая гипотеза работы: мемориальный комплекс Яд ва-Шем — воплощение архитектурно-драматургических парадигм «пути» и «восхождения» в целях духовного преображения посетителя.

Методы, использованные в работе: анализ натурных впечатлений, изучение литературы, сравнительный анализ, изучение идеологических и теоретических установок.

В первой главе работы будет исследована история основания Яд ва-Шем, рассмотрены основные объекты комплекса, сделан архитектурный анализ, исследована личность архитектора и выявлено значение комплекса для современного самосознания еврейского народа.

Во второй главе будут рассмотрены различные «архитектурные метафоры», проведена аналогия между архитектурой и драматургией и исследовано перевоплощение посетителя через переживание архитектуры.

В заключении будут представлены выводы из исследований, осуществленных в основных главах работы.



## Глава 1. МЕМОРИАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС ЯД ВА-ШЕМ

### 1.1 История учреждения

Шесть миллионов евреев, уничтоженных нацистами и их пособниками, обрели общий памятник в Иерусалиме на Горе Памяти. Яд ва-Шем, мемориальный комплекс истории Шоа, основан в 1953 году по решению израильского правительства для увековечения катастрофы и героизма еврейского народа в период Второй Мировой войны. Экспозиция Шоа представлена уникальным собранием документов, подлинных предметов, дневников, писем, произведений искусства и свидетельств очевидцев. «О Катастрофе еврейского народа рассказывается через истории жизни и трагические судьбы жертв Шоа. Такой подход: показать общее через частное, — позволяет посетителю не просто получить сумму знаний, но и почувствовать трагедию Шоа».<sup>1</sup>

Яд ва-Шем, в переводе с библейского иврита означает «память и имя». Название комплекса восходит к строчкам из книги пророка Исаии *«И дам Я им в доме Моём и в стенах Моих **память и имя** лучшее, нежели сыновьям и дочерям; дам им вечное имя, которое не истребится»*.<sup>2</sup> Оно предполагает идею основания национальной сокровищницы имён еврейских жертв, которые некому носить после их гибели.

Израильский национальный мемориал Холокоста находится в Иерусалиме на Хар-ха-Зикарон, более известной как Гора Памяти. Хар-ха-Зикарон является западным склоном горы Герцля, получившей свое имя в честь основателя современного политического сионизма Теодора Герцля.<sup>3</sup>

Музейный комплекс размещен на площади 4200 кв. метров и включает в себя множество мемориальных объектов, таких как: Главное здание музея, Детский мемориал, Мемориал Депортированным, Стена Памяти, Площадь

<sup>1</sup> Яд ва-Шем. Мемориальный комплекс истории Холокоста. [Электронный ресурс] // Официальный сайт музея Яд ва-Шем. 2018.

URL: <http://www.yadvashem.org/yv/ru/museum/overview.asp> (Дата обращения: 14.04.2017)

<sup>2</sup> Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Книга пророка Исаии, 56:5. М.: Издание Московской Патриархии, 1990.

<sup>3</sup> Feldman J. Between Yad Vashem and Mt. Herzl: Changing Inscriptions of Sacrifice on Jerusalem's "Mountain of Memory". *Anthropological Quarterly*. 2007. Vol. 80 No. 4.

Януша Корчака, Площадь Варшавского гетто, синагога, образовательный центр исследований Холокоста и другие.

Идея создания мемориала Холокоста на территориально исторической родине еврейского народа родилась еще во времена Второй Мировой Войны как естественная реакция на поступающую информацию о жестокости и терроре нацистов в отношении евреев. Мордехай Шенави, основатель всемирной сионистской молодежной организации левого толка «Ха-шомер Ха-цаир», в 1942 году обратился к парламенту с предложением о создании центрального института памяти жертв еврейского народа, погибших во время войны, а также еврейских солдат, сражавшихся за мир. Именно Шенави предложил использовать слова пророка Исаяи как название будущего мемориала. «...Мы воздвигнем монумент еврейскому героизму, монумент, который будет символизировать желание нашего народа жить и бороться, а также его способность переносить самые суровые испытания, которым когда-либо подвергалось человечество...».<sup>4</sup> Уже в тот момент в своем обращении Шенави говорил о символах жизни и преодоления трудностей, которые потом красной нитью пройдут через весь мемориальный комплекс Яд ва-Шем.

На пути к окончательному решению о создании Яд ва-Шем пришлось преодолеть немало трудностей. Так, например, за эти десять лет, прошедших между предложением о создании комплекса и принятом постановлении об его учреждении, было отклонено несколько возможных вариантов будущего мемориала. Первый проект был предложен архитектором Мунио Вейнрауб-Гитай, получившим известность благодаря своим экстравагантным архитектурным идеям, вдохновленным Баухаусом, и воплощенных в Тель-Авиве. На сохранившихся проектных рисунках мы можем рассмотреть мемориал, который, по изображению архитектора, воспринимается скорее, как Мавзолей, нежели как музейный комплекс. Предложенное здание находится на вершине горы и представляет собой трехъярусное каменное сооружение.

---

<sup>4</sup> Музей катастрофы — Яд ва-Шем. Создание национального мемориала катастрофы и героизма. [Электронный ресурс] // Марк Гершом. Ваш гид в Израиле. 2016. URL: <https://www.markgershom.com/> (Дата обращения: 6.04.2017)

Широкое круглое основание, украшенное по периметру открытыми арками, отсылает нас к древнеримским гробницам, что моментально придает торжественность этому проекту. Вверх от основания возносится высокая башня, увенчанная куполом наверху. Здание, в основе которого лежит ротонда, выполнено в неоклассическом стиле. Центральная часть здания увенчана колоннами — как внутри, так и снаружи. С внешней стороны они образуют входной портик, а с внутренней — служат элементами разделения ниш. Внутри, в центре зала, по проекту архитектора должен был располагаться вечный огонь. Лишь по одному взгляду на рисунок, можно понять, что предлагаемый проект не имеет ничего общего с ныне существующим музейным комплексом Яд ва-Шем, он является скорее одиноко стоящим, но в то же время самодостаточным мемориалом в честь памяти погибших евреев (ил. 1,2,3).

Вторым отклоненным проектом был пейзажный симметричный парк с расположенными на его территории «Залом Героизма» и «Залом Святости». По замыслу архитекторов, уже упомянутого ранее автора первого проекта Мунио Вейнрауб-Гитайо и Альфреда Мансфелда — еще одного заслуженного израильского архитектора (впоследствии создателя Израильского музея и концертного зала «Аудиториум Хаифа»), «Залом Героизма» являлось круглое открытое небу пространство, куда посетитель попадал, следуя по лестничному маршу, берущему начало в овальном дворе, окруженном колоннами, служащем для различных церемоний и одновременно являющимся входом в парк. «Зал Святости», в свою очередь, был представлен как куполообразное здание, в котором должны были находиться библиотека, архив, аудитории и другие различные офисные помещения. В воплощении этого сложного и масштабного проекта также было отказано.

Идея парка с рассеянными по его территории постройками гораздо ближе по восприятию к идее рассматриваемого нами музейного комплекса. Нельзя не отметить, что в таком проекте парка легко считывается разделение на «жертв» и «героев» Холокоста — проблема, существующая в сознании

еврейского общества на протяжении долгих лет после окончания войны. В проекте было наглядно представлено разделение пространств, посвященных памяти мучеников от пространства коммеморации воинов. Насущный для еврейского народа вопрос о разных категориях смерти. Умирали как жертвы или же гибли как герои? Немое размышление об этом вопросе улавливается даже в архитектуре возведенного позднее Яд ва-Шем. Путь посетителя начинается в подземном зале, являющемся символом трагедии жертвенности, а заканчивается в зале, возвышающемся над уровнем земли, отсылающем к метафоре сил, положенных на борьбу и приведших к героизму сражавшихся.

Окончательное решение об учреждении Яд ва-Шем было принято парламентом Израиля в 1953 году. Выбор западной стороны горы Герцля как места расположения будущего мемориального комплекса было выбрано неспроста. На тот момент Гора Памяти являлась местом, свободным от весомых исторических ассоциаций, что и послужило поводом для утверждения именно этого места для возведения комплекса Яд ва-Шем, способного изречь символическое послание о возрождении после разрушения.

Но в то же время еще одним, не менее важным, фактором выбора места для будущего мемориала являлась близость захоронения праха Теодора Герцля — еврейского общественного и политического деятеля, провозвестника еврейского государства и основоположника идеологии политического сионизма. Соответственно, достаточно прозрачной является метафора о неминуемых последствиях Холокоста, проявившихся в основании государства Израиль.

На момент принятия решения о возведении музейного комплекса Яд ва-Шем в Израиле, точнее, в Иерусалиме, уже существовал музей, посвященный геноциду евреев во время Второй Мировой войны. Открыт он был вскоре после окончания войны в 1948 году на священном для евреев месте — горе Сион, поблизости от гробницы царя Давида и получил имя Палата Холокоста. Изначально Палата задумывалась как символическое место для захоронения погубленных нацистами еврейских общин, информацию о которых можно

прочитать на табличках, размещенных на стенах дома, в комнатах, в коридоре и во дворе. Информация, представленная на этих табличках, сообщает о месте проживания общины, ее численности и времени истребления. Также на каждой табличке, превратившейся в некую мемориальную доску, можно прочитать слова молитвы. Выжившие во время Холокоста евреи собираются здесь в день гибели своей общины, чтобы почтить ее память и провести поминальную службу. Таким образом, Палата Холокоста справляется с изначально задуманной задачей — сохранением памяти о более, чем двух тысячах погибших еврейских общин. Однако в какой-то момент перед организаторами Палаты встал вопрос о необходимости представить на всеобщее обозрение экспонаты и артефакты, имеющиеся в их распоряжении.

Решение о выставлении экспонатов может послужить поводом для проведения аналогии между функциями двух музеев. Но уже в 1950-е годы, когда принималось решение о возведении Яд ва-Шем, было ясно, что более поздний мемориал будет фокусироваться на трагедии личности, в то время как Палата Холокоста делает акцент на коллективно-религиозной памяти. Яд ва-Шему приписывалась уже упомянутая выше задача транслирования символического послания о «Возрождении», происходящем несмотря на масштабы разрушения, в то время как Палата Холокоста оставалась как бы запечатленным свидетельством «смерти и разрушения», сопровождающей еврейский народ на протяжении всей истории.<sup>5</sup>

19 августа 1953 года парламент Израиля единогласно принял Закон о Яд ва-Шем, учредив Управление по увековечению памяти мучеников и героев, целью которого было чествование на Родине всех представителей еврейского народа, которые отдали свои жизни, сражаясь с нацистским врагом. Этот закон как бы стремится дать памятное гражданство государства Израиль евреям, которые были истреблены, и евреям, погибшим во время Холокоста и восстаний. Посмертное гражданство как знак воссоединения с нацией. Этот замечательный законодательный акт — своего рода отражение священного

---

<sup>5</sup> Stauber R. The Holocaust in Israeli Public Debate in the 1950s: Ideology and memory. Vallentine Mitchell, 2007.

архетипа Воскресения. Связанная с этим концепция «собираания евреев, у которых уже не будет шанса увидеть свое государство» — национальное восстановление еврейского народа на его древней родине, также берет свои идеи из Священного Писания. В библейском контексте видение пророка указывает на ожидаемый конец Вавилонского изгнания и фактическое, физическое возвращение изгнанников в Иерусалим.

Закон «О памяти и Героизме» говорит о другом виде воскрешения — о тех, чьи физические тела никогда не будут восстановлены, — о воскрешении памяти, которое будет достигнуто посредством сбора документов, предметов, фотографий и, прежде всего, имен, миллионов имен жертв Холокоста, что является самопровозглашенной миссией Яд ва-Шем. Обе ситуации разделяют надежду на национальное восстановление. Однако, в последней это происходит не сверхъестественным путем, а скорее политическими и правовыми действиями современного государства Израиль.

Вторым принятым на этом собрании решением было создание мемориала в честь погибших, а также в честь памяти об общинах, организациях и институтах, которые были уничтожены по причине принадлежности к еврейскому народу. Но закон «О памяти жертв Холокоста и героизме» — Яд ва -Шем не только объявляет о необходимости возведения мемориала, но и объясняет, в память о ком он будет воздвигнут. Во вступительном разделе закона перечисляются те, кто должен быть увековечен, и при этом упоминаются традиционные еврейские концепции, относящиеся к идеям «народности».

Шесть миллионов европейских евреев, уничтоженных нацистами, упоминаются в законодательстве как «Дом Иакова, который был уничтожен деспотом», «Цивилизация Израиля» и «Евреи, которые в святости и чистоте лишились своих душ во имя своего народа». Характер описания становится лишь немного более конкретным, когда используются подгруппы, такие как «Еврейские солдаты в Вооруженных силах» и «Подпольные бойцы». Также упомянуты праведники, которые рисковали своей жизнью, чтобы спасти

евреев. Таким образом, на языке законодательства «категории участников» Холокоста аккуратно разделены на «вечных врагов» (деспот), жертв (мучеников, погибших «в святости и чистоте») и немногочисленных спасателей (праведников).

Такое разделение не может не натолкнуть на мысль, имеющую место в еврейском мышлении послевоенного периода, о личной ответственности жертв за свою судьбу. Но речь идет никак не об оправдании нацистского геноцида, а скорее о том, что память о Холокосте в Израиле с самого начала была построена в соответствии с древними парадигмами, которые наполняют эту память вневременным и, следовательно, историческим качеством. Поэтому с самого начала главный вопрос, относительно памяти жертв трагедии Шоа в Израиле, заключался не в том, следует ли увязывать Холокост с традиционными способами памятования, а в том, какие древние архетипы могли бы адекватно выразить радикальный характер трагедии диаспоры в контексте суверенного государства.

29 июля 1954 года был заложен краеугольный камень здания Яд ва-Шем на горе, впоследствии получившей имя Горы Памяти. К тому времени уже начался сбор данных о людях, погибших во время Холокоста, документов этого страшного периода и свидетельств выживших. Для посещения мемориал был открыт в 1957 году.

На тот момент мемориальный комплекс Яд ва-Шем включал в себя административное здание, архив и библиотеку. В 1961 году появился Зал Памяти и была открыта первая экспозиция. Официальное открытие музея произошло в 1973 году. За эти годы комплекс значительно вырос. Были добавлены институциональные пространства, мемориалы, сады и синагога. Учреждение исторического музея, произошедшее в 1973 году, и служит основной точкой отсчета для истории комплекса.

Принятое решение о возведении различных зданий, каждое из которых будет служить определенной задаче, дало возможность сначала построить мемориальный зал, а потом «добавлять» к нему новые необходимые на тот

период сооружения. Так, например, можно сделать вывод о об изменениях в восприятии самих евреев Холокоста и памяти о нем. Библиотека, архив и вскоре возведенный Зал Памяти придавали этому комплексу характер института, занимающегося исследованиями тех страшных событий, оставивших след в памяти каждого представителя еврейского народа. Однако такая характеристика комплекса не противоречит идее Зала Памяти как пространства коммеморации. Такая «функция» возведенного в то время памятника позволяла посетителю другой народности понять историю еврейского народа, а самим евреям — вновь обрести свою культурную и историческую идентичность.

Несмотря на отсутствие прямой географической/территориальной исторической связи горы Памяти и мест Холокоста, этот мемориал был создан как Место памяти. Волей человека это место было превращено в символический элемент наследия еврейской общности, место, которое будет способно поддерживать их идентичность. Процесс памятования, нашедший себя в архитектурном выражении, есть не что иное, как организованное проявление национальной истории, ее идентичность и наследие, ее осязаемая грань перехода из прошлого в будущее. Зал Памяти, как и весь комплекс, является как бы подтверждением тому, что несмотря на существовавший в сознании еврея разрыв с прошлым (о чем еще будет сказано), осознанная часть минувших событий все равно хранила свою значимость. Теперь же даже это часть истории понята, проанализирована и репрезентирована. Произошла будто бы «демократизация истории»<sup>6</sup>, позволившая рассматривать создание мемориала как точку доступа к живой традиции. Пространство коммеморации укрепляет эмоциональную связь с такой традицией. И на данном этапе происходит расслоение: для кого-то это личная связь — воспоминания индивида, для кого-то такая связь — память, принадлежащая к коллективной группе. Такая память может быть ограничена другим пространством и временем, но находить отражение именно в этой национальной идее. И,

---

<sup>6</sup> Нора П. Всемирное торжество памяти// «Неприкосновенный Запас», 2005 г. № 2–3.



наконец, индивидуальная связь, проявляющаяся за счет приобщения собственных воспоминаний к общему потоку истории. Индивид обращается к чужим воспоминаниям с целью восстановить собственное прошлое, ведь процессы индивидуальной памяти практически невозможны без чужого опыта, существующего вокруг индивида.<sup>7</sup>

Зал Памяти с его функциями возвращает нас к речи Шенави в 1945 году. Уже на тот момент сформулированной им целью было строительство «вечного мемориала» — памятника, который будет являться учителем и проводником для будущих поколений; сигналом и предупреждением для его современников. Его желанием был комплекс, который заявит об сознании наконец достигнутого мира, а также о долге сохранить этот мир вокруг. Этот вечный мемориал должен был сохранить память о каждой отдельной жертве и позволить каждому еврею освятить память о дорогих ему жертвах. Холокост и память о нем должны были стать общенациональной проблемой, став, таким образом, частью Сионистской истории и тесно связанной с созданием Государства Израиль. Для того чтобы подчеркнуть место Холокоста как национального вопроса, страна должна создать институты для выполнения этой задачи.

## 1.2 Зал памяти

Строительные работы начались сразу после торжественной церемонии закладки, состоявшейся в июле 1954 года в присутствии президента Израиля Хаима Вейцмана. Речь, произнесенная президентом на этой церемонии, была характерна для того, как в то время воспринимался проект коммеморации — святость памяти и святость земли. Вейцман подчеркнул: «Мы стоим здесь, у твоих ворот, Иерусалим, чтобы положить начало проекту, цели которого должны получить отклик и большое уважением в сердце каждого человека в Израиле».<sup>8</sup> В этом контексте Вайцман указал на близость этого места к

<sup>7</sup> Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. М., 2005.

<sup>8</sup>Yediot Yad Vashem (Yad Vashem Newsletter), 1961. С. 15.

памятнику на горе Герцль: «Место, где мы стоим, является святой землей — землей Ха-ха-Зикарон, рядом с горой получившей имя провидца Еврейского государства — эта гора достойна этого соседа».<sup>9</sup> Эта близость воспринималась не просто как территориальная смежность или соседство, символизирующее хронологическую последовательность событий; скорее — как отмечали многие историки — она была известна своей идеологической значимостью и ролью: обозначением связи между возрождением Государства Израиль и Холокостом Европейского еврейства.<sup>10</sup>

Зал Памяти был открыт в 1961 году. Как первое мемориальное здание, оно привлекло серьезное внимание общественности. Зал Памяти планировался как часть мемориального комплекса, включавшего синагогу, открытую площадь для собраний и сам Зал. В то время еще не было идеи комплекса как «встроенного» в Иерусалимские холмы объекта. Яд ва-Шем еще не был продуман как памятник, будто погребенный в земле, хотя на тот момент архитектура такого рода уже существовала.

Вместо этого директора и архитекторы Яд ва-Шем предпочли разместить зал памяти как памятник, который символизировал бы шесть миллионов убитых и народную войну против страшного врага на вершине одного из хребтов Горы Памяти. Они надеялись, что таким образом здание будет хорошо видно каждому посетителю, а также четко различимо с дороги, ведущей в Иерусалим. В этом смысле Зал памяти также «работает» с ландшафтом, но в отличие от более поздних памятников, он использует почву и пейзажную панораму непосредственно, возможно в более привычном для обывателя свойстве. По сей день ни одно здание в Яд ва-Шем не может превышать высоту зала памяти.

Помимо высоты и расположения Зала Памяти, форма и размер также сыграли важную роль в его дизайне. Возможно, чтобы выделить памятник на

---

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Friedlander S. and Adam Seligman B., *The Israeli Memory of the Shoah: on Symbols, Rituals and Ideological Polarization. Now Here: Space, Time and Modernity*. Los Angeles, 1994.

фоне горного рельефа местности, архитекторы сделали его цельным, они спроектировали его в соответствии с Евклидовой геометрией, которая в то время среди модернистских архитекторов котиновалась как способная выразить чистоту формы.<sup>11</sup> Возникает ощущение, что кубическая форма памятника, изолированного на вершине хребта, выделяла его, и одновременно с этим его расположение в горном пейзаже заставляло посетителя воспринимать Зал как часть первозданного пейзажа. Достаточно часто здание описывалось в библейских терминах. Эдвин Сэмуэль, например, с большим энтузиазмом описывал Зал Памяти в публикации «Яд ва-Шем». Он прославил сионизм как акт возрождения, основанный на создании пейзажа, обращенного к арабским поселениям напротив Хар-ха-Зикарона, который ранее представлял собой старую и засушливую местность. Он подчеркнул, что Зал Памяти расположен на горном хребте, обращенном к старым арабским деревням и новым израильским поселениям, с видом на недавно посаженные зеленые деревья и голые старые склоны. «Вы чувствуете, что стоите в древнееврейском святилище», — писал Самуэль, описывая, состояние, будто вы наполнены чувством святости и осознания связи этого места с библейской историей о Связывании Исаака, — «только на этот раз те, кого приносят в жертву, не животные, а люди».<sup>12</sup>

Издания «Яд ва-Шем» называли Зал Памяти «шедевром израильской архитектуры».<sup>13</sup> Его кубическая форма, создающая впечатление целостности, в действительности состоит из двух частей (ил. 4). Основание памятника из базальтовых валунов (указание на место захоронения) увенчано литым бетоном, который является материалом верхней части памятника, а также — отсылкой к сырью, широко используемому в повсеместном строительстве, происходящем в молодой и быстрорастущей стране. Таким образом, внешний вид здания символизировал Сионистское повествование об искуплении. В

<sup>11</sup> Reichlin B. Jeanneret le Corbusier, Painter–Architect. Architecture and Cubism. Cambridge, 2002.

<sup>12</sup> The New Memorial Shrine in Jerusalem, Yad Vashem Archive, Jerusalem, 1961. С. 28.

<sup>13</sup> Yediot Yad Vashem Yad Vashem Newsletter, 1961.

брошюре «Яд ва-Шем» 1960 года Зал Памяти был описан как «здание, которое стремится выразить Холокост»<sup>14</sup>, а также «построено из деревенских базальтовых камней, привезенных из долины Бейт-Шеан».<sup>15</sup> На полу в Зале можно различить слова: «Будет вырезана ниша для захоронения праха мучеников. Пепел будет помещен в древний саркофаг из Иерусалимского камня, крышку которого можно будет снять».

В брошюре подчеркнут тот факт, что памятник жертвам Холокоста, построенный из местного камня, наделен элементом сакральности. Таким образом, память о Холокосте была связана с израильской территорией в целом; образно она была связана с библейской памятью о земле, а буквально — с возрождающейся страной, с ее камнями и бетонными зданиями. Эта идея была дополнительно подчеркнута использованием литого бетона, символом новой нации; выбранный материал будто бы завершил повествование об искуплении на старой-новой земле. Старая и новая нации были объединены, чтобы создать пространство памяти о Холокосте, место, пронизанное священным смыслом. Сакральность была придана этому месту посредством акта захоронения тут праха жертв, который, согласно еврейскому закону, превращает зал в кладбище. Эта сакральность сохраняется и по сей день через ритуалы, которых должны придерживаться посетители: носить ермолку, одеваться скромно и молиться. Ощущение сакральности усиливается вечным огнем, горящим в Зале Памяти в честь погибших.

Нужно иметь в виду, что «связь с территорией» через материальную привязку — камнем и бетоном — это еще не все средства выражения Зала Памяти. Внутри Зала большими буквами выгравированы названия концентрационных лагерей и лагерей смерти. В брошюре «Яд ва-Шем» говорилось, что в зале должны быть представлены «21 название лагерей и мест смерти»<sup>16</sup>, а также место захоронения праха жертв (на самом деле представлено 22 названия). Названия, написанные на иврите и латиницей,

<sup>14</sup> "Yad Vashem" booklet 1. 1960. С.7.

<sup>15</sup> Ibid. С. 9.

<sup>16</sup> Там же. С. 12.

были размещены на полу зала согласно географическому коду, соответствующему их расположению на европейской карте (ил. 5).

Заходя в Зал, посетители оказываются между репрезентацией израильского здания (посредством его различных материалов: камня, цемента и мозаики) и абстрактной картой лагерей смерти. Расстояние между далеким континентом и израильской «современной сущностью», между отдаленными во времени событиями и израильским воскресением сокращается внутри пространства памятника. Таким образом, посетители лавируют между Израилем и Европой, уничтожением и искуплением, в контексте святости и неприкосновенности памяти.

Через месяц после открытия зала памяти, в апреле 1961 года, Рашель Янаит Бен-Цви, супруга второго Президента Израиля Ицхака Бен-Цви, впервые зажгла Вечный огонь, положив начало традиции посещения огня в память о жертвах Холокоста. Несколько лет спустя церемония была включена в протокол для официальных гостей государства, которых сначала привозят на гору Герцль, чтобы возложить венок на могилу Теодора Герцля, а затем — в Яд ва-Шем на церемонию в Зале Памяти. Требование о том, чтобы официальные посетители присутствовали на церемонии в Зале Памяти, как указано в протоколе государства, позже вызвало возражение со стороны израильских официальных лиц и политиков, которые предложили сделать посещение этого памятника факультативным, а не обязательным. Несомненно, в контексте сионистского нарратива официальный визит на гору Герцль, а затем в Зал Памяти подчеркивает связь между уничтожением и искуплением в новом государстве. Возражения против протокола были высказаны не из-за какого-либо желания разобщить две стороны повествования, а только в связи с обязательными передвижениями, навязанными «гостям».

Помимо Зала Памяти здания, сооруженные в 1973 году, уверенно вели к достижению цели, провозглашенной отцом идеи, позднее полностью реализованной в комплекс Яд ва-Шем. Для Яд ва-Шем, который представлял

себе Шенави, не могло быть никакой другой геопозиции кроме как в центре зарождающегося государства. Нация должна была построить вечный мемориал своим разрушенным общинам и его членам, которые были убиты и уничтожены, своим героям, которые сражались в войне, войне чести и доблести, тем из них, о которых до сих пор ничего неизвестно. Этот вечный мемориал может и должен строиться только там, где ощущается еврейский национальный пульс. Ведь только Земля Израиля сможет породить и защитить эту ценность.

Шенави полагал, что его идея будет поддержана и осуществлена всеми, кто борется за национальное возрождение. Он хотел, чтобы ядром будущего центра стали государственные институты и национальные фонды. На периферии, по его мнению, должны были находиться организации общинных мигрантов, оставшихся в живых, различные госучреждения и движения, представляющие общины всех странах Диаспоры.

Строительство Мемориального Комплекса Разрушенной Диаспоры должно было занять пять лет. За это время должны были быть собраны имена всех жертв и упорядочена информация о важных географических объектах. Суммы, выделенные на строительство, по идее Шенави, нужно было распределить на создание мемориального комплекса, на покупку земли и создание инфраструктуры, на помощь иммигрантам из общин и на учреждение военных убежищ.

Можно сказать, что результат, который увидел мир в 1973 году, во многом соответствовал первоначальному замыслу. Среди памятных зданий, которые Шенави видел, как часть проекта, особое место занимал Зал Памяти, который и был возведен. Это должно было быть монументальное здание — центр, откуда можно будет координировать проекты для предоставления дополнительных возможностей и моральной поддержки нации. Сильная нация и большое влияние Земли Израильской на диаспору — то, что было важным для Шенави и людей, поддерживающих его идею. Второстепенными объектами, возведенными как часть комплекса, являлись в его представлении:

павильон истории еврейского героизма Земли Израиля во все периоды; музей и библиотека; центр изучения истории диаспоры и сионистов; центр подготовки сотрудников и эмиссаров национальных учреждений для диаспоры; аудитория и залы для крупных конференций; синагога для удовлетворения потребностей религиозных посетителей; а также отели и молодежные общежития.<sup>17</sup>

Все изменения, происходящие с комплексом, позднее чуть отдалили его от первоначального замысла, но значительно упрочили его общественную роль. Так, следующим масштабным этапом строительства была реконструкция комплекса, начатая в 1993 году. Основной целью было строительство нового здания музея.

Помимо Музея были возведены новое здание библиотеки, архивов и в 1995 году созданы Детский Мемориал и Мемориал Депортированным. Автором данных пространств является израильско-канадский архитектор Моше Сафди, который впоследствии выиграет конкурс на строительство основного здания Музея и буквально выкует этот образец экспрессивной архитектуры.

### 1.3 Детский мемориал

План будущего Детского Мемориала был представлен Сафди еще в 1977 году. Его идеей был монумент, являющийся подземным пространством и не предполагающий проводить там музейные выставки. Эффект коммеморации достигался прямо и просто — через опыт пребывания в этом темном пространстве, попав в которое, невозможно остаться равнодушным.

Однако из-за сложностей с финансированием строительство этого мемориала сдвинулось почти на два десятилетия. Вопрос был решен благодаря пожертвованиям, сделанным семьей Шпигель, потерявших своего сына в

---

<sup>17</sup> Brog M. In Blessed Memory of a Dream: Mordechai Shenhavi and Initial Holocaust Commemoration Ideas in Palestine. 1942–1945. [Электронный ресурс] // Shoah Resource Center. 2018. URL: [http://www.yadvashem.org/odot\\_pdf/](http://www.yadvashem.org/odot_pdf/) (Дата обращения: 19.04.2017)

Освенциме и желающих почтить его память. Выгравированное в камне изображение Уцеля Шпигеля можно увидеть при входе в монумент.

Детский Мемориал был построен в то время, когда Западный архитектурный дискурс возвращался к идеям о темных и негативных пространствах — элементах, как раз использованных в его реализации. Памятник высечен в горе и вымощен Иерусалимским камнем, а его входной туннель уводит в «глубину», полностью погребенную в Иерусалимском склоне горы. Само пространство представляет собой темную комнату, в центре которой находится одна свеча. Зеркала, опоясывающие комнату, создают несчетное количество повторений, так что эта одиночная свеча бесконечно отражается в память о 1,5 миллиона детей (ил. 6). При входе в детский Мемориал посетители сталкиваются с фотографиями детей, убитых нацистами. Фоном посетитель слышит, как дикторы читают на иврите, английском и идише — имена убитых детей, указывая место рождения и возраст смерти каждого ребенка. Почти полная темнота комнаты вызывает дезориентацию, что затрудняет круговое движение по мемориалу и движение к входной двери, расположенной по другую сторону памятника. Символический спуск под землю и ощущение поглощения им усиливают ощущение покоя на Иерусалимских холмах, так как вход в памятник ведет посетителей в два перцептивно «негативных» пространства — одно темное, а другое виртуальное. «Негативные» пространства предотвращают полное физическое присутствие в пространстве, будь то пространство темным и лишаящим зрения или же виртуальным, делающим физическое присутствие невозможным. Таким образом, в этом пространстве посетители должны полагаться не только на зрение, но и на другие чувства, чтобы найти свой путь во тьме и свое присутствие в пространстве. Таким образом и отраженное и темное пространство создают ощущение потери собственного присутствия внутри Иерусалимского холма. Захоронение праха жертв, начавшееся в зале памяти, получает здесь символическую трактовку через опыт самих



посетителей, «похороненных» в памятнике убитым детям, потерявших свои тела.<sup>18</sup>

Коллапс постоянного повтора, созданного с помощью зеркал, свечи и бесконечной тьмы внутри Иерусалимского холма будто бы пытается представить Холокост «пространством отсутствия», помещенным где-то между настоящим и не существующим. В архитектурном дискурсе дискуссия, посвященная значению подобных композиционных приемов, проходила в 1970-80-е годы, и рассматривалась как оппозиция модернистскому восприятию, которое рассматривало архитектурное пространство как функциональное и абстрактное. В этом подходе пространство было абстрагировано как средство создания не символического и не исторического представления архитектуры. Архитектура пыталась существовать вне времени и хронологии и рассматривала пути достижения этой цели.

Постмодернистская точка зрения вернулась к символическому аспекту архитектуры и использовала пространство как средство восстановления этой тенденции. Эти идеи дезориентации и отсутствия были обсуждены исследователями архитектуры, например, Энтони Видлером и Ричардом Этлингом, которые вернулись к изучению пространственных моделей отсутствия, которые были обсуждены французскими архитекторами эпохи Просвещения в конце восемнадцатого века. В основном Видлер и Этлинг осматривали памятники, спроектированные Этьеном-Луи Булле и Клодом-Николя Леду. Мастер темных пространств, Булле представил свое мастерство, например, в кенотафе для Исаака Ньютона, являющимся полностью темным пространством. Видлер и Этлинг противопоставляли свои работы модернистскому видению пространства, наполненного ясным светом и пытающегося представить рациональный образ мышления, а также буквальную и живописную прозрачность.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Neuman E. Shoah Presence: Architectural Representations of the Holocaust. Ashgate Publishing limited, 2014.

<sup>19</sup> Etlin R. The Space of Absence. Symbolic Architecture: French Enlightenment Architecture and Its Legacy. Chicago, 1994.

Детский Мемориал с его возвышенным, темным и непостижимым являлся новаторским для Яд ва-Шем. Этот памятник не задумывался как доминирующий объект. Стараниями архитектора мемориал провоцирует не идеи репрезентации Холокоста и его атмосферы, а мысли о душевной пустоте и тотальном уничтожении того, что ценно. Хотя Сафди и ссылаясь на уже существующие архитектурные и пространственные понятия (через постмодернистский дискурс он вернулся к старым идеям), этим памятником он ввел абсолютно новые идеи в способы коммеморации Холокоста.

#### **1.4 Мемориал Депортированным**

Вагон для скота — Мемориал Депортированным (1995) (ил. 7), также является одним из наиболее выдающихся памятников, возведенных на территории комплекса в течение 1990-х годов. Как и Детский Мемориал, этот памятник спроектирован Моше Сафди, в сотрудничестве с архитектором Ури Шитритом.

Сафди и Шитрит разместили вагон поезда, который перевозил евреев в концентрационные лагеря и лагеря смерти, на железнодорожных путях, протянувшихся с Иерусалимского холма в направлении отдаленных ландшафтов, и заканчивающихся, нависнув над пропастью. Немецкая железная дорога, подаренная польским правительством, была размещена в дальнем конце путей, где она выглядит так, как будто она вот-вот сорвется с обрыва. Как и многие другие памятники, вагон для скота расположен на одной из террас Яд ва-Шем. Посетители комплекса будто случайно натыкаются на памятник, прогуливаясь между мемориальными террасами.

На одной из террас можно увидеть машину скорой помощи, какую использовал граф Фольке Бернадот (представитель Шведского Красного Креста), транспортирующий еврейский народ из Германии в Швецию, чтобы спасти их жизни. На другой площадке расположена лодка, которая была использована Датскими подпольщиками для «контрабандной» перевозки евреев из Дании в Швецию во время войны.

В публикациях «Яд ва-Шем» вагон для скота описывается как «памятник, который символизирует разрушение и исчезновение, с одной стороны, и жизнь и надежду, с другой стороны, выраженные в возрождении Израиля и его столицы Иерусалима».<sup>20</sup> Игра архитекторов с ландшафтом и территорией используется здесь как способ коммеморации и увековечения памяти — вагон подвешен между небом и землей, он на грани падения в Иерусалимскую пропасть. Иерусалимский пейзаж служит фоном для памятника (мы увидим тот же самый эффект при описании Зала Памяти), подлинность которого является наиболее важной («настоящий» вагон для скота, который перевозил евреев на казнь). Железнодорожный вагон возвышается над землей, он будто бы парит над ландшафтом. Как артефакт, представляющий подлинность в силу того, что он является реальным объектом, Мемориал Депортации метафорически «ставит точку» в пейзаже Иерусалима, будто бы оказавшемся случайным объектом на пути следования поезда из нацистской Германии в Польшу. Кто-то посчитает, что дорога устремлена в небо — надежда на возродившийся Израиль, кто-то же увидит вагон, повисший над пропастью — олицетворение движения в бездну смерти. Множественное прочтение универсальных объектов — прямая отсылка к автору мемориала — Моше Сафди.

### 1.5 Архитектор Моше Сафди

Моше Сафди — архитектор, который утверждает, что его работа над мемориалом жертв холокоста Яд ва-Шем является самой насыщенной в эмоциональном и символическом плане работой. Он — архитектор, считающий, что архитектура универсальна и не принадлежит одной культуре.

Моше Сафди — архитектор, градостроитель, педагог, теоретик и писатель. За 50 лет карьеры Сафди нашел «золотую середину» между социальной ролью будущего архитектурного шедевра и визуальным языком,

---

<sup>20</sup> Cattle Car Monument — Deportees Memorial. Yad Vashem publication for the inauguration of the monument. Jerusalem, 1990. С. 48.

на котором это здание будет говорить с со своим зрителем и посетителем. Гражданин Израиля, Канады и США, Моше Сафди окончил Университет Макгилла. После стажировки у Луиса Кана в Филадельфии, в 1964 году Сафди основал свою собственную фирму, чтобы реализовать Habitat ' 67 (ил. 8) — адаптацию его дипломной работы и поворотный момент в современной архитектуре.

Habitat' 67, спроектированный Сафди как канадский павильон для Всемирной выставки 1967 года, изначально задумывался как экспериментальное решение для высококачественного жилья в условиях плотной городской среды. Архитектор изучил возможности быстровозводимых модульных блоков, чтобы уменьшить расходы на жилье и задуматься о совершенно новом типе жилья, который мог бы объединить в себе качества загородного дома в городской многоэтажке.

Размышляя о значении проекта в «A look back at Habitat '67», Сафди заявил, что Habitat '67 — это действительно две идеи в одной. Одна из них — о сборке, а другая — о переосмыслении дизайна многоквартирного дома в новой парадигме.<sup>21</sup>

Первоначальное название проекта «A Case for City Living» можно перевести как «Футляр для жизни в городе» и описать как «Трехмерная модульная система здания» («A Three-Dimensional Modular Building System»). Сафди получил предложение представить свой проект для Всемирной выставки 1967 года в возрасте 23 лет. Сафди переработал свои оригинальные теории в полный генеральный план, который содержал торговые центры, школу и 1000 единиц жилья. Схема была подтверждена, несмотря на молодой возраст Сафди, но в конечном итоге сокращена Канадским правительством до всего 158 жилых единиц.

Начинающие архитекторы из всех уголков мира усмотрели в Habitat манифест нового стиля. Сафди переосмыслил и создал новое там, где казалось

---

<sup>21</sup>Amanda Demaron. A Look Back at Habitat '67 with Moshe Safdie. [Электронный ресурс] // Dwell On Design. 2018. URL: <http://www.dwell.com/habitat67> (Дата обращения: 17.04.2017)

ничего нельзя изменить. И спустя 50 лет, он считает, беспрецедентное чувство открытости, которое он смог «подарить» своему зданию, сегодня необходимо куда больше чем раньше. По словам самого архитектора, он пытается придать легкость, открытость и спокойствие угнетающей действительности вокруг нас с ее гигантскими городами и огромным населением. Желание Сафди — более гуманный вид построек и очевидная связь с местом. Формулируя свои мысли, он говорит о желании иметь ощущение, что его постройки всегда находились на том самом месте, где он их возвел. У каждой страны и каждого места есть своя история и культура, и Сафди хочет, чтобы его проекты «пускали корни» в землю. Но важными принципами является не стилизация и адаптация, а попытки соединения прошлого и будущего. Невозможно не заметить, как эти идеи воплощаются в жизнь в проекте Яд ва-Шем.

Сафди является автором четырех книг по архитектуре, также он достаточно часто пишет эссе и читает лекции. Глобальная практика Сафди включает в себя проекты в Северной и Южной Америке, на Ближнем Востоке, а также в разных точках Азии и Австралии. Среди реализованных проектов Сафди встречаются аэропорты, музеи, театры, библиотеки, жилье, общественные пространства и даже целые города. Обладатель нескольких почетных званий и наград: кавалер ордена Канады, Золотая медаль Королевского архитектурного Института Канады и американского Института архитекторов, медальон Ордена архитекторов Квебека, израильская премия «Рехтер» и Национальная награда дизайна (2016), Сафди считает, что искусство и наука вместе могут будоражить душу зрителя и давать пищу для разума. Взаимосвязь науки и искусства играют для архитектора важнейшую роль в воплощении его проектов, где сочетаются эстетика, функциональность, визуализация и технологии.

В 2007 году Моше Сафди был приглашенным гостем и лектором на выставке «АрхМосква», проходившей в столице нашей страны. Архитектор поделился идеями о своем методе проектирования, в котором за основу взяты осмысление требований места и своеобразие местных традиций. Также, Сафди

немного рассказал о себе: «Я международный архитектор, а мои корни — это мой культурный фон. Я израильтянин, и это даже важнее, чем то, что я еврей. Я бы сказал, что моя культура интернациональна, — именно поэтому на лекции я рассказывал о взаимодействии Востока и Запада. Но основа моего мироощущения — мое иерусалимское происхождение. Это дает мне определенные ценностные ориентиры. Определенный критический взгляд на иудаизм. Я считаю себя израильтянином и евреем, но еще и либеральным, уверенным в себе человеком».<sup>22</sup>

## 1.6 Реконструкция Яд ва-Шем

В 2005 году состоялось масштабное официальное открытие перестроенного музейного комплекса Яд ва-Шем (ил. 9). Выиграв архитектурный конкурс, автором данного проекта выступил Моше Сафди. Решающим аргументом в пользу проекта, разработанного Сафди, была его способность собрать воедино уже имеющиеся на склоне монументы и мемориальные пространства, предоставив при этом «слово» каждому из них. Реализованная идея архитектора объединила комплекс в единый продолжительный маршрут, воплощающий последовательный нарратив коммеморации.

Проект расширения, получивший название «Яд ва-Шем 2001», начался с создания генерального плана мемориального комплекса. Архитектор Дэвид Резник, лауреат премии Израиля, и ландшафтный архитектор Дан Зур предложили объединить всю местность в один мемориальный кампус, что облегчило бы посещение «диких географических мест».<sup>23</sup> Резник и Зур хотели создать тропу, которая определяла бы направление движения по участку и связывала бы различные памятники, расположенные случайным образом. С этой целью Резник и Зур предложили «путь следования» среди различных «разбросанных» памятников.

<sup>22</sup> Amanda Demaron. A Look Back at Habitat '67 with Moshe Safdie. [Электронный ресурс] // Dwell On Design. 2018. URL: <http://www.dwell.com/habitat67> (Дата обращения: 17.04.2017)

<sup>23</sup> Zandberg E. Har Hazikaron. Ha'aretz, 1997.

Сафди также согласился, что разбросанные памятники кампуса должны быть объединены одним последовательным путем; тем не менее, он попросил изменить некоторые аспекты плана Резника и Зура. В основном Сафди возражал против расположения парковки для автобусов, которые привозят около 2 миллионов посетителей в год. Раньше автобусы оставались на территории кампуса в течение всего визита его пассажиров, которые могли присутствовать в Яд ва-Шем в течение нескольких часов. Резник и Зур предложили направить автобусы в долину, расположенную к юго-западу от входа, тем самым спрятав их среди холмов и избежав каких-либо эмоциональных сбоев во время посещения кампуса. Сафди же, в свою очередь, хотел, чтобы эта долина оставалась пустой, чтобы посетители, заходящие в новый исторический музей, пересекая висячий мост между информационным центром и музеем, чувствовали себя всецело погруженными в атмосферу комплекса, не отвлекаясь ни на что из внешнего мира. Поэтому он предложил использовать стоянку, которая была бы скрыта под горными террасами к востоку от входа.

Предложение Сафди об изменении генерального плана Яд ва-Шем родилось после глубокого изучения представленного горного рельефа. Ирит Кочави, один из архитекторов проекта Яд ва-Шем и руководитель группы архитектурного проектирования в Иерусалимском офисе архитектурного бюро Сафди, в одном из интервью сказал, что они смогли осознать всю сложность проекта и местности и разработать стратегию проектирования только после того, как узнали и проанализировали топографию горы. Имея на руках эти знания, Сафди придумал идею перемещения стоянки автобусов, спланировал последовательное движение посетителей от входа вглубь комплекса, а также, что, возможно, более важно, предложил план здания, которое буквально пересекало бы гору и не покоилось на ее вершине.

## **1.7 Конкурс; Архитектурные проекты**

В закрытом конкурсе на расширение музея из шести проектов, предложенных различными архитекторами, приглашенными Яд ва-Шем, был выбран план Сафди с его новым видением кампуса и Музея истории Холокоста. Среди других приглашенных участников, две других архитектурных фирмы, Kolker-Kolker-epstein-Diamond и Yasky-Sivan, также достигли финальной стадии конкурса. Из трех участников план Сафди был выбран командой профессиональных судей, включая архитекторов Саадию Мандель, Ульрика Плеснера, Йорама Фогеля, а также историка архитектуры профессора Майкла Левина и бывшего директора музея Израиля доктора Мартина Вейля. Судьи выбрали предложение Сафди, потому что оно было понятным и организовало четкий последовательный путь, а также интегрировало здание исторического музея в ландшафт горы, не мешая пейзажу и другим главным памятникам Яд ва-Шем.

В некотором смысле, дизайн Сафди был способом перенести посетителей из их повседневной жизни в контекст представления Холокоста в Яд ва-Шем, а также попыткой организовать четкое движение посетителей с момента входа на территорию комплекса. В предложенном Сафди проекте посетители проходили через перфорированную стену, напоминающую акведук, которая выполняет роль барьера между внутренним пространством Яд ва-Шем и внешним. Зайдя на территорию, посетители доходят до «кольцевой развязки», а затем до площади, где группы могут собираться вместе перед тем, как все разойдутся в разные стороны. Этого места сбора не хватало в Яд ва-Шем, и сегодня оно функционирует не только как место сбора, но также как пространство, где посетитель может уйти с головой в свои мысли без страха быть подхваченным и унесенным толпой. По периметру площади расположены различные здания Яд ва-Шем: с северной стороны — здание администрации; с западной — центр для посетителей, включающий кафетерий и информационный центр, в то время как новый исторический музей находится немного дальше на запад, а с северо-западной стороны посетитель видит тропинку, ведущую к зданию архива и образовательному центру. Сафди



спланировал весь комплекс, исходя из желания сохранить индивидуальность каждого участка и пункта.

Исходя из плана, самым важным элементом всего комплекса был Музей истории Холокоста. В этом проекте Сафди во многом вернулся к Детскому Мемориалу. И Мемориал, и Музей начинаются под открытым небом, уходя под землю и во тьму, а затем выпускают своих посетителей на свободу к свежему воздуху Иерусалима. В детском Мемориале этот путь относительно краток. В новом историческом музее этот «жест» намного протяженнее. Как и во многих случаях, когда архитекторы развивают свои идеи, Сафди экспериментировал с несколькими версиями одного и того же варианта, перед тем как прийти к той самой окончательной, которую он и представил. В каталоге генерального плана «Яд ва-Шем 2001» представлены несколько альтернативных предложений Сафди по строительству музея.

Общей идеей всех предложенных планов был проход через призму — «из ее темного начала» к свету на другом конце, к открывающемуся виду на Иерусалим. Различия между вариантами были незначительными — разные траектории передвижения людей между пространством призмы и другими выставочными зонами. Пребывая на парковку, расположенную у нового входа в комплекс, посетители оказываются на площади, откуда они могут выбрать маршрут: информационный центр для посетителей, подвесной мост и новый Исторический Музей; или прогулка по аллее праведников мира; или же тропа, ведущая в новые здания архива и центр по изучению Холокоста (архитекторы Дэвид Гуггенхайм и Даниэль Минц).

Здание нового информационного центра для посетителей — это закрытое стеклянное пространство, по всему периметру окруженное колоннами. Войдя в это пространство, посетители могут пройти к мосту, который приведет их к историческому музею или спуститься на нижние уровни центра, где расположены магазины и рестораны. Подвесной мост, соединяющий информационный центр и музей, представляет собой легкую конструкцию, создающую у посетителя ощущение «между небом и землей».

В каталоге<sup>24</sup> Сафди описывает концепцию созданию прохода по подвесному мосту как попытку спровоцировать чувство сакральности. Он выразил надежду на то, что опыт прохождения моста создаст ощущение возвышенности от осознания хрупкости элементов моста и того, что тебя окружает лишь воздушная пустота. Пройдя музей с представленной в нем экспозицией и Зал Имен — будто бы отдельно существующее пространство, посетители затем переходят в зал памяти и Новый художественный музей.

Сафди часто говорит, что для него было важно сохранить цельные монолитные аспекты исторического здания. Его намерение, вероятно, состояло в том, чтобы создать архитектурный символ, который передал бы прямую идею с недвусмысленным сообщением. Родольфо Мачадо и Родольф Эл-Хури (Rodolfo Machado and Rodolphe el-Khoury) в предисловии к своей книге «Монолитная архитектура» пишут, что монолитные структуры могут быть невероятно красноречивы, не требуя при этом больших затрат.<sup>25</sup> Для них монолитная архитектура — это простота и последовательность. Они вводят понятие «знакомых монолитов» — таких, которые с первого взгляда создают ощущение *deja vu*. Яд ва-Шем, созданный Сафди, с этой точки зрения, действительно монолит, как он и утверждал. Монолит подтверждает убежденность в том, что репрезентация Холокоста должна быть четкой и прямой.

Можно сказать, что еще в самой идее комплекса и схеме кампуса Яд ва-Шем была заложена идея монолита — цельной площадки, оставляющей ощущение объединенности. Общий план «Яд ва-Шем 2001» и новый музей как бы трансформировались в единую идею. Это получилось благодаря тому, что Сафди удалось не только объединить разрозненные пространства на территории комплекса и трансформировать их в нарративную историю, которая знакомит посетителя с рассказом о сионистском искуплении, но также

<sup>24</sup> Catalog. Yad Vashem publications, 2001.

<sup>25</sup> Machado R., El-Khoury R., *Monolithic Architecture*. New York, 1995.

представить способ коммеморации, будто бы намертво укоренившейся в местном ландшафте.

Посетители поочередно оказываются под открытым небом (Аллея Праведников), «подвешенными между небом и землей» (висячий мост) или же наблюдающими, как что-то, казалось бы, невероятно приземленное также зависло в воздухе на грани срыва (Мемориал Депортированным), они спускаются под землю (Детский Мемориал) и выходят из недр земли к искуплению, которое им предлагает Иерусалим (Исторический Музей). Ландшафт и экспозиционные пространства сливаются в репрезентативный код памяти, составляющий основные элементы пространственного способа памятования в Яд ва-Шем. Поэтому можно сказать, что в своем решении разместить Исторический Музей, по крайней мере частично, под землей, Сафди применяет преобладающий для комплекса способ коммеморации, относящийся к территории и местному пейзажу.

В отличие от старого, новое здание Музея Истории Холокоста модернизирует методы музейного репрезентации, одновременно с решительным использованием территориальных и ландшафтных методов. Сам музей, однако, традиционно поддерживает представление центрального идеологического сионистского повествования, относящегося к событиям военного времени с точки зрения Холокоста, героизма и воскресения.

### **1.8 Исторический музей**

Здание музея (ил.10), спроектированное архитектором Моше Сафди, было частью проекта по расширению и развитию мемориального комплекса, который включал в себя добавление центра для посетителей, новый входной комплекс с извилистой подъездной дорогой и большой парковкой. Новый музей должен был добавить новое выставочное пространство, в три раза превышающее площадь старого исторического здания. Идея заключалась в том, чтобы дать возможность «Яд ва-Шему» обновить и заменить старую выставку, добавив больше информации и внедрив новые методы презентации,

адаптированные к современным музейным технологиям. Столь большой шаг в развитие комплекса был сделан благодаря значительно увеличившемуся интересу к Холокосту и необходимости детального и подробного рассмотрения событий, так как посетители музея — зачастую аудитория, сильно отдаленная и во времени, и в пространстве от страшных событий середины 20 века. К сильнейшему эмоциональному аспекту, преобладающему в Яд ва-Шем, добавляется дидактический.

Пронизывающее сам холм, новое здание музея протянулось более чем на 200 метров через гору памяти по оси от юго-востока к северо-западу. Морфологически наиболее примечательной особенностью здания является треугольная призма, центральная часть которой погружена в гору и погребена под землей. Вход призмы (ил. 11) выступает из холма на юго-восточной стороне, напротив нового информационного центра для посетителей (который также был спроектирован Сафди). Этот конец призмы загерметизирован, не позволяя ни свету, ни посетителям проникнуть внутрь. Посетители входят через отверстие на восточной стороне призмы. Противоположный конец здания выступает из северо-западной стороны холма, открывая потрясающий вид на Иерусалимские холмы и окрестности города.

Движение посетителя внутри здания также продиктовано его архитектурными особенностями. У зрителя есть возможность рассматривать экспозицию, представленную в боковых пространствах, прилегающих к центральному призматическому, двигаясь лишь по одному намеченному маршруту. Выставочные площади полностью располагаются в недрах горы. Естественный свет, однако, проникает в эти пространства через стеклянные ячейки в потолке, расположенные в каждом зале. Посетители, проходящие через призму, сталкиваются с препятствиями и преградами, расположенными на полу или же будто вместо него. Поэтому каждый вынужден сворачивать и заходить в соседние выставочные пространства. Возможность вернуться на центральную полосу призмы допускается только через боковые выставочные залы. Таким образом, посетители продвигаются по зигзагообразной

траектории, попеременно перемещаясь между призмой и выставочными пространствами. Непосредственно перед выходом из призмы посетители проходят через Зал Имен — усеченный конус, который также выступает из силуэта горы.

Подземный участок освещается через продольную щель вдоль верхней части призмы (ил. 12, 13), где края будто бы отсоединены, указывая на то, что треугольник призмы не закрыт. На северо-западной стороне призмы, где она вырывается из горы, ее края полностью разделяются и раскидываются в стороны, открывая горный ландшафт Иерусалима. В данном случае пейзаж будто бы присваивается, объективируется и превращается в еще один экспонат в историческом музее. Начав свой путь с трансляции событий в Европе, заканчиваешь его иерусалимским пейзажем. Само здание поддерживает этот процесс и знаменует собой акт освобождения как символически, так и эмпирически. Посетители освобождаются от прошлого, как и от здания, по мере продвижения к настоящему, к современному ландшафту Иерусалима.

Символический подход к изображению Холокоста, который представляет собой путь по зданию вдоль призмы и выход из него, весьма значителен — он указывает на принятие общего сионистского повествования — от Холокоста до национального возрождения.

Здание Сафди представляет собой опыт входа в темную призму и прохождения через нее, через хронологически организованную историческую выставку, которая движется от исторического периода до прихода нацистов к власти, через постепенные этапы осуществления окончательного решения, до освобождения, воплощенного выходом посетителей к свету в акте возрождения в современном Иерусалиме. Этот акт еще раз усиливает центральное сионистское повествование об искуплении, на этот раз с использованием архитектурно-пространственных методов, сопровождающихся естественным и художественным освещением:

окончательным решением всего повествования является национальное искупление в государстве Израиль.

Ближе к концу исторического музея расположен Зал Имен (ил. 14) — национальный мемориал, главной целью которого является увековечивание имени каждого еврея, погибшего во времена Холокоста.

Центральная часть Зала Имен представляет собой вырубленный в скале конус, десять метров в высоту и около семи в глубину. Пройдя по мосту, не позволяющему ступить на пол и снова играющему с ощущениями посетителя о его нахождении «между», он оказывается на круглой платформе с отсутствующей центральной частью, окруженной по периметру стеклянными перилами, и будто бы вторгнувшейся в пространство конуса, разделив его на две части. Внутренняя поверхность верхней части конуса — экспозиционное пространство, в котором на фоне личных записей всех известных жертв Шоа размещены более шестисот фотографий погибших. Несколько сотен — это лишь маленькая толика из шести миллионов мужчин, женщин и детей — представителей еврейского мира, уничтоженными нацистами и их пособниками. Обратный конус, глубоко проникающий будто бы в самые истоки земли Израиля, перекликается с верхним, отсылая к тем, чьи имена никогда не будут известны. Основание конуса заполнено водой, в которой отражаются 600 фотографий жертв, создавая некий круговорот бесконечности.

В дальнем конце зала расположен стеклянный экран, на котором можно увидеть сканированные копии Листов свидетельских показаний. Через отверстие в стене, расположенное рядом, можно пройти в компьютерный центр, где с помощью сотрудников Зала Имен можно осуществить поиск имен погибших. Там же можно найти еще незаполненные бланки Листов свидетельских показаний для увековечения имен жертв, а также Опросные листы для уцелевших в Катастрофе. В создании Зала Имен совместно с Сафди и сотрудниками отдела принимала участие израильский дизайнер Доррит Харель.

## 1.9 Символизм архитектуры

Символизм здания — проход через призму и выход на свет к пейзажу — также остро ощущается благодаря архитектурному дискурсу, созданному музеем Сафди. Архитектор связывает Холокост с Землей и ландшафтом Иерусалима, создавая здание, буквально встроенное в гору, проектируя вокруг нее, присваивая ландшафт и объективируя его. При этом Сафди как бы присоединяется к другим архитекторам — авторам уже имеющихся мемориальных объектов Яд ва-Шема, которые также подчинили ландшафт, чтобы представить память о Холокосте. Как и являющиеся частью комплекса Детский Мемориал, Долина разрушенных общин и Зал памяти, Новый Исторический Музей также использует территорию, существующий пейзаж и саму почву Иерусалима в качестве средств репрезентации. Использование Сафди этого ландшафта свидетельствует о попытке внедрить Холокост в израильский рельеф и сделать его неотъемлемой частью местной территории, как будто бы все ужасы Холокоста развернулись на Иерусалимской земле и непосредственно связаны с ней. Таким приемом архитекторы как бы пытались локализовать и урок, извлеченный из трагедии.

Отвечая на вопросы, Сафди часто указывал на то, что Холокост должен быть представлен в Иерусалиме, несмотря на отсутствие прямой связи между местом и событием. Памятный комплекс должен быть на Израильской земле, поскольку многие выжившие люди живут в Израиле, и это событие является частью местного сознания. Таким образом, архитектурные средства и использование ландшафта в Яд ва-Шем трактуют Холокост как уникальное локальное событие, связанное с еврейским возрождением в государстве Израиль. Подобно тому, как еврейский народ вернулся на свою историческую родину, Холокост также прибыл туда, «иммигрировав и став сионистом», и, как и большинство сионистских актов, связанных с иммиграцией, он также символизируется привязыванием к земле. Таким образом, Холокост, имевший место вдали от местного ландшафта и территории, получает местную

живописную интерпретацию и становится частью израильского ландшафта. Он будто бы внедряется в него, становясь «обоснованным» и привязанным к живописному сионистскому повествованию. Такое прочтение пейзажа отражает подход, при котором первостепенная значимость Холокоста существует почти исключительно в сионистском контексте. Как следствие, может даже показаться, что выражение более универсального значения Холокоста будто бы приглушено в памятных местах Яд ва-Шема.

Изучение вопроса о развитии пространственной и архитектурной репрезентации в Яд ва-Шем показывает, что связывание способа коммеморации с местным ландшафтом и территориями восходит к первоначальным этапам планирования участка — еще до создания государства Израиль. В этом смысле Сафди приступил к воплощению проекта, будто бы имея на руках еще не продуманную, но развивающуюся концепцию соединения пространственных и архитектурных средств представления — связь пространства и территории комплекса. Музей истории Холокоста, который до 2005 года был изолированной выставочной зоной, расположенной в здании, не имеющем прямого отношения к пейзажу, теперь стал частью этих средств представления.

Как правило, архитектура адаптировала монументальные средства выражения в память о событиях. Начиная с 1940-х годов, на горе памяти в Иерусалиме было воздвигнуто несколько выдающихся архитектурных памятников, каждый из которых использовал пространство в качестве способа коммеморации. В Яд ва-Шем представление Холокоста с помощью пространственных и архитектурных средств продолжило подчинение общим концепциям памяти в текущем архитектурном дискурсе, выражая их через ландшафт и территорию. Таким образом, некоторые исследователи утверждают, что использование пространства и ландшафта в Яд ва-Шем не было революционным в архитектурном мире и не открыло новых аспектов Холокоста. Весомое отличие — лишь местная манера исполнения.



Представленные интерпретации Холокоста стали частью традиционной риторики в архитектурном дискурсе, посвященном памяти и смерти. Сионистская идеология принимается как единственный верный способ чтения событий, которые имели место в Европе.

Зал памяти, например, был построен в то время, когда формулировались идеи модернистского монументализма, и основан на аналогичных концепциях.

Коммеморация Холокоста с помощью пространственных методов представляет собой попытку установить память с помощью территориальной репрезентации. Фокусирование на локальных идеологических вопросах может быть связано с тем, что мемориальный комплекс Яд ва-Шем находится далеко от места, где по существу происходили исторические события. Возможно именно поэтому предпринимались неоднократные попытки наполнить их идеологической значимостью, подчеркивая местную территорию.

Вопрос о методах репрезентации Холокоста в Яд ва-Шем решается с помощью различных архитектурных форм. Физический облик архитектуры может проявляться по-разному в зависимости от типологии здания. Памятники, например, очень ограничены в своих функциях и форме, здания же зачастую во всем гораздо свободнее, а как быть с мегаструктурами (архитектурное понятие, популяризированное в 1960-х, где город мог быть заключен в единственное здание, или относительно небольшое количество зданий, связанных вместе; понятие было популяризировано авангардистскими архитектурными группами <sup>26</sup> ), выполняют ли они больше всего «обязанностей» из-за их масштабов?

Внешний вид архитектуры влияет на то, как она работает. Здания, в терминах архитектурной типологии, используют физические аспекты архитектуры как средство интеграции нескольких функций, которые они могут выполнять, или же архитектурных элементов, являющихся их частью,

---

<sup>26</sup>Мегаструктуры (архитектура) [Электронный ресурс] // Новые знания. 2002. URL: <http://ru.knowledgr.com/02124142/> (Дата обращения: 20.04.2017)

создавая тем самым ясный способ использования и потребления пространства. Монументы более ограничены в своих функциях и обычно используются для передачи одного сообщения. Благодаря своим огромным масштабам, мегаструктуры стараются быть еще более инклюзивными, чем здания, и интегрировать целый город со всеми его функциями в одно целое. В комплексе Яд ва-Шем при строительстве различных зданий и памятников был использован потенциал, заложенный в разнообразии архитектурной телесности, однако основным «материалом» была все же представленная территориальность архитектуры. Действительно, для того, чтобы существовать, архитектуре нужно пространство<sup>27</sup>. Ни одно здание, памятник, площадь, улица или другой архитектурный элемент не могут существовать без такой основы. Тем не менее, архитектура Яд ва-Шем не просто нуждается в территории; территория становится ее основным аспектом. В этом смысле, вопрос о территории приобретает дополнительный смысл в Яд ва-Шем: если территория — это определенная пространственность, которая может быть распознана, демаркирована, охарактеризована и выделена из более крупного пространства, то в Музее истории катастрофы эта пространственность была определена природой, и благодаря смыслу, вложенному в нее человеком объединила «здесь» (Иерусалимские холмы) и «там» (Европа во время войны) в одну пространственную конфигурацию. Яд ва-Шем стремится репрезентировать Холокост, обращаясь к земле и территории, но одновременно с этим, архитектура, благодаря своей целостности и телесности, сохраненной Сафди, играет значительную роль в представленном способе коммеморации.

### **1.10 Сионистский нарратив**

На протяжении тысячелетий евреи понимали свою историю в свете религиозного учения. В современный период, когда путь просвещения и

---

<sup>27</sup> Раппапорт А. Г. Пять проблем теории архитектуры XXI века. [Электронный ресурс] // Вестник Европы. 2007. URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2007/19/ra32.html> (Дата обращения: 10.04.2017)

эмансипации остался уже позади, народ научился разделять понятия и осознавать разницу между светским — общественным и священным — частным — сокровенным для каждого. Еврейские основополагающие религиозные идеи были трансформированы как «универсальные» этические императивы или в значительной степени оставлены, чтобы существовать только в качестве шаблонов для записи и понимания истории. Если не рассматривать ультраортодоксальные сообщества, то можно сказать, что в современный период еврейский опыт, и, в частности, Холокост, не были запечатлены с помощью традиционных исторических способов. Их история наполнена причинно-следственными связями с параллельным религиозным осмыслением.

Представляя историю в мемориальном музее, кураторы делают акцент на травматическом прошлом, а также оставляют открытой конфронтацию между историей как описанием событий в хронологическом порядке и желанием рассмотреть события через призму метаистории — учения о ходе и смысле исторического процесса, его движущих силах и грядущих итогах. По мере осуществления исторических событий, совпадающих с «уже прописанными», грань между мифом и его историей становится все более размытой. Мемориальный еврейский музей, будто бы тоже построенный с божьего соизволения, с его двумя столпами памяти и истории, прекрасно дополнил вековое еврейское пристрастие смотреть в прошлое с прицелом на настоящее, и поместить это настоящее в поле зрения искупленного будущего. В этих якобы светских пространствах евреи действительно вошли в историю, захватив с собой свои мифы. Мифы, которые позволили им противостоять событиям травматического прошлого, понять метаисторические связи всего происходящего и осознать спасительное будущее.

Музеи, посвященные проблеме Холокоста, по-разному представляют свое видение будущего искупления еврейского народа. Это не удивительно, учитывая, что искупление и путь, по которому нужно пройти ради спасения, остаются неразрешимой проблемой еврейской мысли. Сначала может

возникнуть соблазн понять искупление как несколько поверхностную и наивную попытку унять историческую боль бальзамом вечности, но более тщательное изучение еврейской традиции показывает, что такой упрощенный взгляд не может дать должное объяснение этой сложной и диффузной религии. На настоящий момент не существует единого ответа на вопросы о поиске искупления. В конечном счете, в еврейской мысли искупление остается несколько неопределенным и трансцендентным «горизонтом», на который ориентированы связанные с ним теологии. Искупление, в краткой формулировке Артура Коэна, является «поворотом», способным изменить взаимоотношения народа и его Бога, этот «поворот» должен восстановить божественно-человеческие отношения.<sup>28</sup> В то время как суть грядущего искупления остается в значительной степени не ясна или же неопределима, его общий эффект заключается в том, чтобы придать теологической форме истории «конечную точку», к которой придет хаос человеческих действий. Цель спасения — не столько облегчить боль прошлого, сколько наполнить ее метаисторическим смыслом.<sup>29</sup>

Пока искупление остается трансцендентным обещанием, сторонники теории богооправдания пытаются примириться со слишком частными и очевидными несоответствиями. В еврейской истории нет большей противоречивости, чем геноцид европейских евреев. Своим «несоответствием» Холокост создал серьезные сложности для теологической теории. Что происходит или должно происходить с еврейским народом, когда вера в искупление остается, но теодические (оправдывающие управление Вселенной добрым Божеством, несмотря на наличие зла в мире) взгляды пошатнулись? Каким образом идеология богооправдания (теодики) изменила наше понимание событий Холокоста, его суть, его искупительную роль в настоящем?

---

<sup>28</sup> Cohen A. and Mendes P., *Contemporary Jewish Religious Thought: Original Essays on Critical Concepts, Movements and Beliefs*. New York: Free Press, 1988.

<sup>29</sup> Alba A. *The Holocaust Memorial Museum*. Palgrave Macmillan, 2015.

Обходя Бога, но сохраняя приверженность «мифу», мемориальные музеи Холокоста представляют не теистический, но все еще стремящийся к искуплению «горизонт видения». Это можно объяснить тем, что музей как учреждение является исторической и общественной организацией; вполне ощутимо может быть постоянное влияние ее основателей и других заинтересованных сторон; а также взаимодействие коммеморативных и исторических начал. Учитывая эти факторы, разные для каждого музея, приходим к выводу, что не все теории богооправдания одинаковы. Но любая из них принимает Холокост как путь к спасенному государству — это механизм, посредством которого благо людей, сообществ и наций может быть реализовано в настоящем.

Яд ва-Шем отражает память о Холокосте. Музейный комплекс обошел стороной роль критического мыслителя относительно роли Холокоста в жизни еврейского народа. Комплекс работает с фактами, но в то же время не забывает об уже настоящем (смотровая площадка на выходе из музея). По мнению Аврил Альбы, автора книги *The Holocaust Memorial Museum*, такое понимание памяти Холокоста не только создает «оборонительный» сионистский менталитет в настоящем, но и трансформирует его в вечное видение, в котором единственным обоснованием для еврейского национального освобождения является непрекращающаяся неизбежность гонений. Такая перспектива питает обнищавший образ государственности, где первичным становится только желание существовать, а не видение того, для чего существовать. Автор полагает, что «еврейская история» Холокоста Яд ва-Шема будет и впредь служить его давней приверженности сбору имен жертв, воскрешению их памяти и «сбору их в свой народ», но эта искупительная память, по крайней мере в краткосрочной перспективе, будет использоваться в первую очередь для подтверждения и обоснования политических реалий.<sup>30</sup>

Как же видится Холокост в рамках коллективной памяти? Что он для еврейского народа?

---

<sup>30</sup> Alba A. *The Holocaust Memorial Museum*. Palgrave Macmillan, 2015.

Как уже было сказано, Израиль, как и любое другое государство, выстраивает память о прошлом своего народа, основываясь на национальных идеалах, мифах, а также опираясь на актуальный политический интерес. Так, Яд ва-Шем всегда представлял себя как главный национальный и международный авторитет в вопросе исторической памяти о Холокосте, так как смыслы, которые он транслирует, отражают ведущее мнение в израильском обществе.

Культура памяти о Холокосте претерпела значительные изменения с момента произошедших событий. В 1948 году израильское правительство обнародовало данные о нацистских преступлениях. С этого момента начинается период ощутимой разницы между личной памятью выжившего еврея и ценностями, которые закладывались в основу зарождающегося государства. Как результат — различные способы мемориализации Холокоста среди простых граждан и «нацией» в целом. Обычные граждане пользовались традиционными поминальными практиками: молитвы, поминальные свечи, имена детей в честь погибших предков. Национальная же память была отмечена более масштабными жёстами — учреждение Единого Дня Памяти и начало строительства различных мемориалов и памятников, в том числе для посещения в этот памятный день. Постепенно памятование Холокоста сдвинулось из частной сферы в светскую, как весомый инструмент объединения разобщённого общества, в состав которого входили многочисленные общины, каждая из которых имела собственную историю и происхождение.<sup>31</sup>

Однако коллективная память все же была разделена на два лагеря: одна часть общества, эмоционально отождествляющая себя с жертвами и их страданиями, а другая — отказывающаяся признавать погибших жертвами и критикующая их за покорность. Резкий рост критических настроений в обществе стал заметен после придания героического статуса восстанию в

---

<sup>31</sup> Ofer D. The Strength of Remembrance: Commemorating the Holocaust during the First Decade of Israel // Jewish Social Studies, New Series. 2000. Vol. 6. No 2.

Варшавском гетто. Мужество восставших противопоставлялось бездейственности огромного количества евреев, которые, как считалось, безропотно шли на смерть. (Что, как было доказано позднее — несостоятельная точка зрения).<sup>32</sup>

Резкое изменение в отношении общества произошло в 1961 году после того, как состоялся суд над Эйхманом. Этот процесс смог в корне перевернуть представления людей о покорности пострадавших. После суда «жертвы» заняли роль «обвинителей», превратившись таким образом в героев. Предположительно именно после этих событий коллективная память Шоа получила то значение, которое известно и близко нам сейчас. Так же это, естественно, повлияло на решимость возвести мемориальное пространство и создать место, куда смогут приходить, чтобы почтить память ушедшего, родственники погибших, не имеющие возможности посещать могилы своих близких.

Окончательно все противоречия о роли покорных жертв, не заслуживающих должного уважения (и памятования из-за своего бездействия и пассивного принятия смерти), и героев, которые боролись за жизнь и во имя еврейского народа, были сняты после 1973 года годов. Это произошло в связи с военным конфликтом между коалицией арабских стран и Израиля, известными как «Война Судного дня», во время которой погибли несколько тысяч евреев. Как считает автор книги «Смерть памяти и память смерти: Масада и Холокост как исторические метафоры», потрясения, пережитые израильским обществом в то время, сделали его более открытым к жертвам Холокоста, а также к выжившим после трагедии.<sup>33</sup> Именно после описанных событий утвердилась национальная политика коммеморации, выстроенная на нарративе воскрешения и искупления еврейского общества, что получило свое отражение в мемориалах, возведенных в Яд ва-Шем. Мемориалы,

<sup>32</sup> Levin D. Fighting Back: Lithuanian Jewry's Armed Resistance to the Nazis, 1941–1945. N.Y.: Holmes & Meier, 1985.

<sup>33</sup> Зерубавель Я. Смерть памяти и память смерти: Масада и Холокост как исторические метафоры // История и коллективная память. Сборник статей по еврейской историографии. М.: Мосты культуры, 2008.

посвященные актам героизма: Памятник еврейским солдатам и партизанам и площадь Варшавского гетто.

Вслед за политическими и социальными переменами, произошедшими в Израиле к 1980-м годам, началась приватизация памяти о Холокосте. Упор перешел на индивидуальный опыт, на испытанные чувства и связь с судьбой погибших, выживших и их семей. Важным этапом приватизации памяти стал перенос акцента с восстания в Варшавском гетто, несущим национально-коллективное послание на индивидуальную коммеморацию, негласным девизом которой стали строки из стихотворения израильской поэтессы Зельды Шнеерсон-Мишковской:

*«...У каждого человека есть имя,  
данное ему морем,  
и данное ему смертью его».*

Яэль Зерубавель в своей работе достаточно подробно исследует проблему отношения евреев к Холокосту и его жертвам. Он опровергает тезис Мориса Хальбвакса о том, «что в условиях упадка традиции в современном обществе история стала главным способом познания прошлого, заменив собой групповую память».<sup>34</sup> Автор книги «Смерть памяти и память смерти» не согласен с тем, что коллективная память как форма знания постепенно пропадает. Ему ближе точка зрения, что такой вид памяти желает достичь согласия между историческими свидетельствами и текущими социальными и политическими идеями. Для него групповая память — не полностью меняющаяся форма знания, и точно не всецело отделенная от исторической памяти. И посредством сопоставления трагедии Шоа и нарратива Масады (это — последний рубеж обороны, где полностью изолированные от остального мира восставшие евреи в 72 г. до н. э. под командованием Элазара Бен-Яира противостояли мощному Десятому римскому легиону во главе с Флавием Сильвой.) Зерубавель пытается показать, что память сильнее истории.

---

<sup>34</sup> Там же. С. 22.



Зерубавель представляет Масаду и Холокост как контр-метафоры. Он пишет, что коллективное восприятие Масады во времена Холокоста «поднялось на ступень выше», так как те исторические события стали восприниматься как модель активного сопротивления, противопоставленная бездействию еврейской диаспоры. Возвеличивание роли героев Масады происходит сразу же в 1942 году с появлением первых вестей из Европы о массовом уничтожении евреев. Эти события очень быстро нашли отклик в душах евреев, обитающих в тот момент на Палестинской территории. Для них эти унижения, муки смерти стали «знаком», подтверждающим правильность исторических предчувствий, побудивших их покинуть европейские диаспоры. Автор пишет о двойственных чувствах, разрывающих будущих Израильцев в тот момент — с одной стороны это тревога о судьбе европейского еврейства, а с другой — идеологическая потребность дистанцировать себя от всего, что они воплощали. Отсюда и проистекает тенденция критики погибших от рук нацистов за их пассивное поведение.

Масада же в тот момент явилась чудесной исторической моделью, воплощающей достойный образец альтернативного поведения в массовом противостоянии врагу. Произошло моментальное искусственное забвение массового самоубийства, случившегося у подножия этих великих стен. Главное — никакой покорности.

В 1943 Давид Бен-Гурион — будущий премьер-министр Израиля произносит речь, восхваляющую все исторические события еврейского народа, Масаду в том числе, когда смерть была принята с достоинством, что в его словах приравнивается к «с оружием в руках». В тот момент, когда из Европы непрерывно приходят известия о массовом истреблении нацистами евреев, его слова о «бессильной, беспомощной и бесцельной жертвенности» звучат особенно жестоко. «Глухо звучащая в ней критика пассивности европейских евреев не ускользнула от внимания слушателей».<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Там же. С. 18.

Абсолютно неготовыми к отождествлению себя с жертвами Холокоста оказались первые поколения израильтян. Они были воспитаны в системе ценностей сионистского образования, пророчащего сильное будущее зарождающемуся Израилю. И поэтому жизнь в диаспоре ассоциировалась у них напрямую со смертью и уничтожением. Отчего и их отношение к жертвам Шоа было еще более критичным. «Этой молодежи явно легче было ощутить символическую связь с героическим поведением древних евреев на Масаде, чем отождествлять себя со своими нынешними собратьями, гибнущими в Европе».<sup>36</sup>

Обобщая, Яэль Зерубавель пишет о тенденции неприятия Холокоста, проявляющейся в израильском обществе в период с 1940-1960-е годы. Если где-то трагедия и могла быть упомянута, то почти наверняка лишь в контексте героизма сопротивления бойцов еврейского подполья. Даже День Памяти, решение о котором было принято в 1950-е годы, начал отмечаться лишь в 1959 году. «Хотя установление специального Дня памяти Катастрофы свидетельствовало о признании особого значения этого события, определенная двойственность в обозначении этого дня, говорила об амбивалентном отношении израильтян к Холокосту. Все официальные формулировки того, что именно мы чтим — память «Катастрофы и восстаний в гетто», память «Катастрофы и героизма», память «жертв и героев», — демонстрировали двойной подход к этим событиям, при котором вооруженное сопротивление нацистам определялось как «героическое», а сама Катастрофа относилась к «негероическим» эпизодам еврейской истории».<sup>37</sup>

Особое внимание уделялось восстанию в Варшавском гетто, отчего евреи, участвовавшие в нем, были именованы как «сионистская/ивритская молодежь», в то время, как остальные погибшие оставались просто «евреями», будто не являющимися частью истории Израиля, и относящихся к «другим», тем, кто покорно принимает смерть.

---

<sup>36</sup> Там же. С. 27.

<sup>37</sup> Там же. С. 29.

В этот двадцатилетний период память о невероятных страданиях и жестокой смерти европейских евреев от рук нацистов, также, как и память о самоубийстве на Масаде, была вытеснена из мемориального нарратива. Эти события будто бы оказались помещены в израильское коллективное бессознательное, тем самым усиливая сионистскую реконструкцию символических связей и разрывов с прошлым. «Различие в израильском отношении к этим двум событиям проявляется также в пространственно-временном плане. Масада вызывает в памяти конкретный образ гигантской скалы, взметнувшейся над пустыней; Холокост порождает ощущение пустоты, символической бездны в еврейской истории. Памятником Масады служит сама природа, тогда как памятник Холокосту рукотворен — это мемориал Яд ва-Шем. Скала Масады подчеркивает ощущение непрерывности, сообщаемое природным пространством; Холокост символически представлен с помощью «перемещенного пространства», европейского опыта на иерусалимской земле. Также и во времени, память о Холокосте привязана к одному фиксированному мемориальному дню, который официально выделен из текущей израильской повседневности и отгорожен от нее, тогда как Масада, напротив, не имеет никакого специального памятного дня. И ее поминовение происходит целый год подряд, более естественно вписываясь тем самым в ткань израильской жизни».<sup>38</sup>

Как уже было сказано выше, процесс Эйхмана запустил процесс «оттаивания» израильтян по отношению к жертвам Холокоста. Суд дал людям возможность ознакомиться со свидетельствами узников лагерей смерти. А затем и события двух войн: Войны Судного дня 1973 года и Ливанской войны 1982 года, интифада, напряженности и неразрешенные вопросы о будущем палестинцев, Западного берега и сектора Газа — все это поднимало проблему выживания и гибели в израильском светском сознании. В эти же годы Израильтяне налаживают связь с еврейскими общинами за рубежом, что искореняет установленные ранее бинарные оппозиции: изгнание/земля

---

<sup>38</sup> Там же. С. 11.

Израиля, евреи/израильтяне, секулярный национализм/религиозная традиция и т.п.<sup>39</sup> И в обществе проявляется готовность принять историю еврейских диаспор как часть своего коллективного еврейского прошлого, а также осознание ценности принятия своего прошлого.

Уязвимость, которую вновь ощутили израильтяне по причине происходящих на территории Палестины войн, заметно смягчила прежнее осуждение евреев диаспоры, безропотно шедших на смерть, и дало, напротив, толчок к большему отождествлению себя с жертвами Катастрофы. «Отныне Холокост воспринимался как важное парадигматическое событие, помогающее понять еврейское прошлое и израильское настоящее».<sup>40</sup>

Произошедшие события, конечно же, оставили свой след и на восприятии еврейского народа событий Масады. Еще более многозначительной стала метафора осажденной Масады для израильтян, чувствующих себя в оцеплении враждебно настроенных арабских стран. В воздухе витал страх возможности повторения этих страшных давних событий. «...израильская коллективная память больше не видит в Масаде и Холокосте противоположные друг другу исторические метафоры. Скорее, она определяет их в одну группу *коллективной национальной травмы* как два тяжелейших трагических события в еврейской истории. В отличие от героического прочтения, новая реконструкция не превращает Масаду в миф о возрождении и в символический мостик к современному сионистскому возрождению; скорее, она видит в Масаде конец эпохи древности и переход к эпохе диаспоры. В таком прочтении Масада как первый пример «побежденного героизма» в экстремальной ситуации преследований и беспомощности. Такова новая связь между Масадой, Холокостом и государством Израиль, которую сегодняшний мемориальный нарратив устанавливает в коллективной памяти».<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Liebman C. and Don-Yehiya E. Civil Religion in Israel. Berkeley, 1983.

<sup>40</sup> Зерубавель Я. Смерть памяти и память смерти: Масада и Холокост как исторические метафоры // История и коллективная память. Сборник статей по еврейской историографии. М.: Мосты культуры, 2008. С. 14.

<sup>41</sup> Там же. С. 21.

По мнению Яэля Зерубавеля события и Масады, и Холокоста поспособствовали выходу на первый план «трагического сюжета» как модели осмысления прошлого и осознания настоящего. А места археологических раскопок на Масаде, как и Яд ва-Шем, стали в свою очередь главными воспитательными пунктами.

С воспитательной ролью Яд ва-Шем соглашается и немецкий специалист по исторической памяти Харальд Вельцер, но он делает акцент на том, что через несколько поколений подобные музеи останутся единственными местами, рассказывающими о Холокосте <sup>42</sup>. Однако непосредственная историческая связь этих мест с трагедией тоже исчезнет. И тогда коллективная память останется существовать лишь на уровне коммеморации. С психоаналитической позиции Вера Каттерманн утверждает, что памятные дни, которые непременно будут напоминать о трагедии, «являются результатом коллективной ключевой трактовки соответствующего исторического события»<sup>43</sup>, люди будут осознавать, что они такие, какие есть, потому что их предки пережили те или иные события. Она утверждает, что в основе наших ценностей лежит опыт, который мы пережили, и памятные даты не дадут нам забыть об этом. Так как индивидуальная память по прошествии лет как таковая уже не будет существовать, она оказалась помещенной в более широкие рамки культурной памяти, что сформировало коллективную идентичность, установившуюся связь между прошлым, будущим и настоящим.<sup>44</sup>

Памятники, мемориалы и комплексы, посвященные Холокосту, являющиеся местами с повышенной концентрацией культурной памяти о страшных событиях Шоа разбросаны по всему миру. Интересной является разница в принципах коммеморации в этих местах. Так Еврейский музей в Берлине — это о принятии вины и ответственности. Он о признании всех

<sup>42</sup> Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой. Новое литературное обозрение. М., 2016.

<sup>43</sup> Kattermann V. Endlich fertig erinnert? Ein psychoanalytischer Beitrag zur Diskussion kollektiver Vergangenheitsarbeit. Merkur, 2012. С. 213.

<sup>44</sup> Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой. Новое литературное обозрение. М., 2016.

совершенных преступлений, а также о том, что официальный нарратив вины, принятый в Германии, вроде как исключает возможность о признании жертвами самих немцев. Также о связи с местом. Именно этот музей находится на европейской земле, ставшей свидетелем тех самых пугающих событий.

Мемориальный Музей Холокоста в Вашингтоне как раз об индивидуальной памяти, которой люди успели поделиться. Это Холокост, представленный через призму эмигрировавших подальше от мест, где они выдержали страдания, а также через океан от государства, которое могло предоставить им кров и безопасность.

Иерусалимский Яд ва-Шем же, в свою очередь, также вобрал в себя культуру сначала индивидуальной, а затем и коллективной памяти. Но этому комплексу связь с местом также присуща. Это иной вид связи — она духовная, ведь это земля, которая содержит в себе силу народа, пережившего столько гонений. И вроде как, следуя логике цикличности катастроф, никто не может утверждать, что они больше не повторятся. Но архитектура, возникающая именно на этой земле, будто бы берет на себя право не согласиться. Она предоставляет выход на волю, на воздух (буквальный выход из исторического музея), который заявляет, что все кончилось и не повторится. Ведь вот он — Иерусалим, вот желанное государство, а значит и вот он — конец страданиям.

## Глава 2. АРХИТЕКТУРА ЯД ВА-ШЕМ КАК ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Представим, что несколько часов, проведенные в историческом музее Яд ва-Шем — это что-то, напоминающее театрализованное представление. Это постановка, в которой участниками, действующими лицами, декорациями и остальным антуражем является все вокруг. Оказываешься на мосту, ведущем к музею, — и всё: ты — участник. Ландшафт, архитектура, мост, двери, преграды, стены - все играет роль. Нет ни одного случайного участника событий. Драматургия и архитектура захватывают и поглощают тебя, перенося в свое театрализованное пространство.

Начиная с самого очевидного, стоит сказать, что в данном «действе» будет соблюдено золотое правило драматургии — правило «трех единств». «Единство времени» будет продиктовано естественным ходом минут, пребывания посетителя в музее и прохождения предписанного для него пути. В данном случае нет искусственного максимального приближения времени изображаемого и действительного. Следующим соблюдаемым правилом будет «единство места» обусловленное границами одного здания, которое будет в нужные моменты и декорациями, и антуражем, и даже закулисем.<sup>45</sup> И именно здание даст посетителю понять, что его «театрализованное действие» на данный момент окончено. Выйдя из музея наружу, посетитель в одно мгновение нарушит категорически недопустимый переход из дома на улицу, соответственно, именно это и послужит «сигналом к завершению».

Третье правило, согласно которому должно быть представлено лишь одно событие, вторит основной идее мемориального комплекса — коммеморация жертв Холокоста. Соответственно, основные события будут разворачиваться в рамках трагедии Шоа, но с участием посетителя музея. Иметь значения будут его действия, внимательность, участие в

---

<sup>45</sup> Аристотель. Риторика: Поэтика. М.: Лабиринт, 2000. С. 116.

предложенных медиативных репрезентациях, и конечно же, его чувства и эмоции.

Делая важный акцент на эмоциях, хочется обратиться к «Поэтике» Аристотеля, а именно к введенной им теории катарсиса. В своей работе древнегреческий мыслитель разбирает специфический вид эмоционального отклика-переживания, вызванный у аудитории (зритель или слушатель), вызванный процессом восприятия произведения искусства. Конечно же, Аристотель делает акцент на том, что не каждое произведение способно стать причиной сильного эмоционального потрясения. Способное же произведение должно быть отражением вселенной человеческих характеров и страстей, впечатлять своей правдоподобностью и живописностью.

Согласно идеям Аристотеля, после контакта с произведением искусства человек очищается, происходит освобождение от тяжелых и мрачных переживаний. Сам этот процесс избавления носит имя катарсической разрядки. Частым явлением при очищении являются бурные эмоции: слезы, истерики, состояние аффекта. Однако после приходит умиротворение, спокойствие и просветление.

Такое же очищение испытывает посетитель исторического музея Яд ва-Шем. Архитектурное решение, разработанное Сафди, подразумевало, что посетитель, преодолевая свой зигзагообразный маршрут по залам, свидетельствующим о страшных событиях трагедии Шоа, при этом всегда продвигаясь чуть вверх, испытает то самое чувство просветления и очищения, выйдя из темного музея на просторную, залитую светом площадку, с которой открывается вид на свободный Иерусалим (ил. 15).

Раскрывающиеся края здания-призмы будто показывают, что их путь продолжается к небу, к свободе и независимости. Контраст света и тени; подавляющих тебя бетонных стен и бескрайнего пейзажа иерусалимских холмов; свидетельства преступлений, вызывающие шок и сильнейшие эмоции и порыв чувств, возникший от столь резкой перемены пространства — от жестокости и зла к солнечному, вызывающему тепло в душе



бескрайнему пейзажу. Просто невозможно не уловить метафору, которую Сафди вложил в свое детище. Задуманные им архитектурные образы действуют, посетитель улавливает смысловые расширения, которые он вложил в пространство здания.

Архитектурное пространство — это и пространство символов, это — телесное воплощение идей. Как художественное образование, оно всегда наполнено метафорами, оно иносказательно и в какой-то степени даже мифологично. Пространственная форма наполняется символами в зависимости от своего содержания. Но зачастую архитектурные объекты символизируют идею подчинения природы и овладения материалами, так как это напрямую связано с ее первоначальными функциями. И, конечно же, нужно понимать, что метафорически-символические уподобления являются достойными архитектуры, когда задуманный образ масштабнее архитектурного сооружения: скала, гора, вулкан, айсберг и др. Александр Раппапорт идет еще дальше и в своей работе «Метафоры в архитектуре» пишет о символике и метафорике космического масштаба, например, об образе мироздания. Для него архитектура — это космизация материальной культуры и метафора космоса. Однако космические и мифологические метафоры не являются театрализованными: «храм — гора мира, храм — мир — эти архитектурные метафоры-символы».<sup>46</sup> Тема метафоры в архитектуре приближает ее к театрализации. Раппапорт формулирует свою мысль о театрализованной архитектуре таким образом: «архитектура находится в сложных отношениях к предметному миру, она сама по себе распредмечивает мир, и та архитектура, которая мир вновь опредмечивает во внеархитектурную предметность — есть театрализованная архитектура».<sup>47</sup>

Архитектурные метафоры очень неоднозначны и могут быть интерпретированы по-разному. В композиции значения архитектурной

<sup>46</sup> Раппапорт А. Г. Метафоры в архитектуре. [Электронный ресурс] // Башня и лабиринт. 1983. URL: [http://papardes.blogspot.ru/2011/02/1983\\_09.html](http://papardes.blogspot.ru/2011/02/1983_09.html) (Дата обращения: 4.04.2017)

<sup>47</sup> Там же.

метафоры могут быть выделены несколько аспектов. Например, метафора в толковании символики архитектуры, когда конкретный памятник или пространство выступают как исполнение модели, как действующий механизм культурной памяти (стена — защита, преграда). Или же архитектурная метафора, как художественный элемент, посредством которого будет создан новый — уже не архитектурный образ (движение/свет-тень).

Метафорические образы находят себе место даже в «классической» архитектурной теории. Так, масса, объем и пространство, которые утверждены Александром Габричевским в качестве основных элементов архитектуры, сводятся к действию силы тяжести и силы сопротивления материала, которые метафорически овеществляют силу человеческого духа.

Возвращаясь к космической аллегории, хочется сказать, что и Мирча Элиаде, философ культуры XX века, тоже прибегал терминам вселенной в разговорах об архитектуре. Для него архитектура вырастает из космогонии, будто ритуал созидания мира, отсылающего нас к циклу «разрушение — сотворение». Мирча Элиаде определяет цикл «вечного возвращения», направляют наше внимание к традиционной культуре, в рамках которой постоянно происходит по-новому выстраивание человеком мира — космоса из хаоса.<sup>48</sup>

Философ Владимир Соловьев полагает, что «архитектура воспроизводит в идеализированном виде известные правильные формы природных тел и выражает победу этих идеальных форм над основным антиидеальным свойством вещества — тяжестью».<sup>49</sup> Для него это косвенный вид предшествования совершенной красоте. Творец усиливает красоту, уже ему данную, он осмысляет вечный смысл жизни, который спрятан в частных и случайных явлениях мира природного и человеческого посредством воспроизведения этих явлений в сосредоточенном,

<sup>48</sup> Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское: пер. с фр. /Мирча Элиаде. М.: Ладомир, 2000.

<sup>49</sup> Соловьев, В.С. Общий смысл искусства. Собр. соч.: в 2-х т. Т.2. М.: Мысль, 1988.

очищенном, идеализированном виде.

Для искусствоведа Рудольфа Арнхейма архитектура — это символ вечности, стабильности. Она является неким противовесом, уравнивающим подвижность и текучесть и динамику человеческой жизни.

Да, по сравнению с живыми существами архитектура статична, но при этом архитектурное пространство может олицетворять путь, движение, стремление и т. д. Движение толпы или человеческих масс, или же индивида фиксируется и обозначается в пространстве, там будто бы остается след. Это не означает, что монументальный и статичный характер архитектуры должен быть поставлен под сомнение, нет. Он — непререкаемая истина. Но архитектурное пространство, о котором мы ведем речь, скорее акцентирует внимание на динамическом аспекте.

Человеческая деятельность отчасти формирует пространственную архитектурную конструкцию. Происходит некий переход с выстраивания формы к организации пространства, который может быть определен метафорическими парами: от массы к силе, от материи к энергии, от силы тяжести к механической энергии человека. Пространство в одном ряду с энергией и информацией, которой его наполнили. Пространство становится динамичным по причине происходящих внутри него событий. Динамика отражает его изменяемость, а структура — устойчивость пространственной системы.

Архитектурное пространство — потенция движения. Так, Николай Ладовский, советский архитектор, предложил рассматривать пространство, форму и конструкцию как главные элементы архитектуры, а массу, объем, вес, пропорции, ритм и движение — второстепенными. Он считал, что «сущность архитектурных решений сводится к упорядоченной смене пространственных величин»<sup>50</sup>, и что пространство является для архитектора материалом. В своей пространственной концепции Ладовский сравнивал

---

<sup>50</sup> Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: В 2 кн.: Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат. 1996. С. 175.

архитектуру с другими видами искусства, в которых присутствует движение, ритм, конструкция и т.д.

А Бруно Дзеви, ведущий итальянский архитектор прошлого века, видел в пространстве сущность архитектуры. Он считал, что пространство не может быть изображено, так как оно переживается человеком в движении<sup>51</sup>. Архитектурное строение оживает, когда его пространство наполняется людьми. Стоит отметить, что пространство не ограничивается стенами здания (как раз случай смотровой площадки Яд ва-Шем).

Суть движения, в котором кроется пространственная «загадка», в том, что без него бы архитектурное строение не заиграло бы. Каким бы шедевральной не было бы здание, оно ничего из себя не представляет, когда в нем нет человека. Архитектура без человека — безжизненна и не очень-то нужна. Так как именно человек заставляет здание работать, он добавляет дополнительные «говорящие аспекты», такие как свет-тень, границы, препятствия и т. д. Именно человек обустроивает то самое пространство, уже имеющее в себе «движение». Он переживает эмоции внутри этого пространства, он наполняет его эмоциями и воспоминаниями, он «распространяет» его, рассказывая о нем. Все это — то же самое, что и с драматургическим произведением.

Автор написал, архитектор построил. Но ни первое, ни второе далее не имеют смысла без зрителя, читателя и посетителя. Прочитав/посмотрев драматургическое произведение, человек вкладывает в него свое восприятие, свой жизненный опыт. Он испытывает чувства, проводит параллели и причинно-следственные связи. В этом смысл произведения — с ним должен кто-то знакомиться. Оно само может быть наполнено разными событиями, лицами и их историями, но об этом никто не узнает, отчего судьбы этих персонажей останутся не прожитыми. В любое произведение нужно вдохнуть жизнь, будь оно только что созданное или признано просуществовавшее столетия. Без человека и его движения по зданию или

---

<sup>51</sup> Дзеви Б. Уметь видеть архитектуру. М., 1972.

по сюжетному пути драматического произведения — это будет не обитаемое пространство, а безжизненная пустота.<sup>52</sup>

Все вышесказанное не означает, что форма пространства диктуется движением, совершаемым в нем. Существует движение пространства, а не в пространстве. Конечно же архитектура — это стабильность, принцип пространственного постоянства, и несокрушимость всех возведенных частей. Движение среди этих частей — основа выражения движения внутреннего архитектурного пространства, но оно не сводится лишь к циркуляции человека и не исчерпывает этого выражения. Мы привыкли переносить идею действия на сами формы архитектуры, их внутреннее пространство, а также на свет внутри этого пространства. Коридор уходит от нас вдаль, зал скрывается за стеной, свет заглянул в окно и гуляет по пространству, тень спряталась от нас и т. д. Мы привыкли приписывать пространству и оживляющему его свету действия, которые мы сами могли бы совершать.

Порой человеческое тело, являющееся целостно организованной структурой, определяет для нас элементы архитектурного пространства. В драматургическом видении «на месте морфологических элементов мы видим их очеловеченную метафорическую интерпретацию». <sup>53</sup> Размер, ритм, движение, масштабность пространства — все приобретает характер насыщенно окрашенных явлений и изображений. «Расстояние реально переживается как близость или даль, массы и интервалы преобразуются в тесноту или простор, контрасты — в конфликты и т.п.». <sup>54</sup>

Восприятие посетителя/зрителя/читателя играет главную роль. Насколько развито его воображение и насколько широк его ассоциативный ряд? Один увидит и поймет лишь то, что ему показали — спектакль, архитектурный объект, экспозицию, игру света и теней — готовую композицию. Другой же может заглянуть вглубь и достроить ее силой

<sup>52</sup> Раппапорт А. Г. Зрители и герои "архитектурного театра". Архитектура СССР, № 10, 1979.

<sup>53</sup> Раппапорт А. Г. Городская среда и драматургия архитектурной композиции. [Электронный ресурс] // Башня и лабиринт. 1972. URL: <http://papardes.blogspot.ru/2009/12/blog-post.html> (Дата обращения: 4.04.2017)

<sup>54</sup> Там же.

собственного воображения, переосмыслить, осознать, дорисовать образы в своей голове. Можно сказать, что в глазах такого зрителя композиция перестает быть одноголосой — он может уловить скрытые диалоги, а может даже и конфликты. Кто-то будет взглядами и жестами посылать сигналы со сцены, а кое-где придется пожертвовать «открытым распахнутым взглядом» здания, заставив его «прищуриться», чтобы горячее израильское солнце не помешало концепции темного пространства, лишь в переходах от зала к залу позволяющего впитать немного солнца, которое напомним, что представленные ужасы — это лишь экспозиция, и все позади.

Говоря об образности и метафоричности определенных архитектурных объектов, можно делать акцент на конструктивном и функциональном содержании сооружения, в то время как образность городского пространства шире и играет «по-крупному». Обращаясь к размышлениям А. Раппапорта, мы видим, что для него в рамках образно-метафорического восприятия окружающей среды характер — это фрагмент пространства или отдельное здание с возможно устойчивой образной ассоциацией. И лишь взаимодействуя друг с другом, эти характеры создают драматическую ситуацию. Но если присмотреться, то становится ясно, что это именно драматическая ситуация и определяет каждый отдельно взятый входящий в нее характер.

Характер Исторического Музея Яд ва-Шем определен априори функцией здания. Но лишь пройдя полный путь, который подготовил архитектор со своей командой, посетитель осознает полноту скрытого композиционного содержания. Трактовка замысла становится ясна, когда ты испытывал то, что для тебя «приготовили». Здание музея погружено в землю, оно скрыто в скале. Во-первых, метафора погружения раскрывается за счет вывода посетителя из реальности, углубления в атмосферу истории Холокоста, провоцирующий легкий транс за счет полного разрыва с действительностью, на которую ты не можешь взглянуть, так как у тебя нет самого элементарного архитектурного способа общения с «миром» — окна. Даже стены с их бетонной серостью не могут отвлечь (ил. 16), они — лишь

механические границы с порталами (опять-таки самой элементарной формы), через которые посетитель должен проникать в атмосферу Шоа, будто бы впитав память и эмоции, излучаемые этим зданием.

Во-вторых, постройка, в прямом смысле ушедшая под землю, недвусмысленно отсылает к истории. Архитектурная конструкция оказывается буквально покрыта слоями камня и земли, пролежавшими там столетия. Архитектор погружает постройку в иерусалимскую землю (возвращаясь к сионистскому нарративу) — это будто одна игра, а вторая — «заявление» о мнимой древности постройки, намекающее, что посетителя ждет погружение в историю.

Идея спрятанного под землей здания с выходом на смотровую площадку сама по себе прекрасна. Но эта идея раскрывается, наполняется жизнью и смыслами, когда посетитель понимает, что его погружение под землю — это не что иное, как прямая метафора погребения и смерти. Прохождение пути — это приобщение к судьбам миллионов европейских евреев, жестоко убитыми нацистами. Ноги будто сами несут из одного экспозиционного пространства в другое. Здание будто способствует движению и переходу, не давая даже задуматься об этом. Оно направляет посетителя, и тогда для него отчетливо раскрывается метафора движения пространства. И чем дальше он продвигается по своему зигзагообразному пути, тем светлее становится пространство, тем яснее видится будущее и тем больше ты думаешь о живых, чем о погибших. И когда этот путь позади — светлая и просторная площадка, будто бы парящая в воздухе, кажется логичным и оправданным завершением этой до мелочей продуманной архитектурной композиции.

Природный ландшафт, с которым приходится работать архитектору, может содержать в себе лабиринт возвышенностей и впадин. Иногда в таком случае приходится вступать в противодействие с силами естества, пытаясь снести, засыпать, расколоть — нейтрализовать препятствие. Или же можно пойти по второму пути и усилить поле местного ландшафта, гармонизировать его в связи с собственным проектом. Именно этот путь и выбрал Сафди, за

счет чего получил настоящую игру взаимодействие рукотворного и естественного. Одно в другом, одно дополняет другое и помогает осуществлять замыслы.

Среди Иерусалимских холмов окружающая среда служит пищей для ассоциативного переживания даже более, чем городская атмосфера. Динамика живой природы служит оболочкой для архитектурных построек. Внутри здания-призмы время замирает. Посетитель оказывается в прошлом и переживает тот временной участок, который для него подготовили кураторы. В то же самое время в нескольких метрах от него, может даже над его головой (учитывая особенности подземного расположения здания) продолжается неконтролируемая жизнь. И посетитель это осознанно замечает, выйдя из здания. Но речь не о понимании того, что ты просто вышел наружу и отдал себе в этом отчет; в данном случае важно, что архитектор захотел сделать так, чтобы ты осознал, что твой путь заканчивается здесь. Для этого и есть этот контрастный переход из пространства коммеморации — пространства музея — к обычной жизни, в которой царит мир и нет страха за свою жизнь.

Путь и границы, которые посетитель не может преодолеть, определены еще на уровне моста, ведущему к музею. С того момента, по идее проекта, твой последующий шаг определен. Ведь, казалось бы, можно зайти в это здание необычной формы — быстро преодолеть его насквозь, и выйти обратно на улицу. Но кто-то решил за тебя — и ты не можешь пройти его по прямой. Путь перегорожен. Будто существует какой-то негласный девиз «раз зашел — будь сильным и выдержи». У посетителя нет возможности покинуть здание раньше, чем он преодолеет все выставочные пространства. В переходе между ними есть возможность сделать передышку под тем самым тонким лучом света, который попадает внутрь через «прищуренный» глаз конструкции.

Все эти инструменты, использованные архитектором, отсылают нас к временам Шоа и концентрационных лагерей. Самое очевидное — игра света и тьмы. День и ночь в жизни узников. Постоянный переход из одного «состояния» в другое. Если ты проснулся очередным утром, значит снова



переживаешь день, но света и тепла почти всегда меньше, чем холода ночи и страхов от неизвестности, что может «выйти из тьмы».

Конечно же, посетитель музея не испытывает и миллионной доли тех страхов и переживаний, что познали узники. Но устройство внутреннего пространства здания будто играет с ним. Неизвестно и непонятно, что ждет тебя в каждом последующем зале — свидетелем каких ужасов придется стать, сколько слез сдерживать и со сколькими комами в горле бороться. И человек входит в это темное пространство будто в ужас ночи, когда-то испытываемый заключенными. Конструкция выстроена так, что ширина полосы естественного света действительно в разы меньше площади темных пространств, как очередная отсылка к длинным ночам, превосходящим день, пусть тогда это и было лишь в сознании.

Грани, рубежи, пределы, с которыми посетитель сталкивается в устройстве пространства, будь то ограждения моста или «заборчики», не позволяющие преодолеть здание насквозь, отсылают к метафоре преодоления границы. А она, в свою очередь, вызывает различные психологические ассоциации, из которых в данном контексте самой очевидной и кардинальной является смерть. Та самая, о которой в цифрах написано на стенах или присутствие которой мы осознаем, слушая короткие биографии детей, произносимые безжизненным мужским голосом в Детском Мемориале. Или же та память о смерти, которая окружает тебя в форме глубоких вод с не просматриваемым дном, когда стоишь на платформе в Зале Имен, и над твоей головой в куполе сотни фотографий тех, кого не вернуть

Когда ты проходишь по подвесному мосту, под которым пустота, или же видишь эти ограждения в центральной части призмы, ты естественно не задумываешься о возможности прыгнуть вниз или попытаться пробежать насквозь, снося и преодолевая металлические струны, не позволяющие избежать очередного экспозиционного зала. Это не приходит на ум, так как не входит в рамки «нормального», «общепринятого» или даже «адекватного». В эти же рамки не входит и все то, что происходило в концлагерях. В

стандартных жизненных условиях мы не будем «переходить границы», а у узников зачастую просто не было выбора. Многим из них пришлось перейти рубеж адекватности, совершить что-то «за гранью», чтобы выжить или защитить семью. Большинство из нас не знает, чего от себя ждать в экстремальных и психологически жестких условиях, но вполне вероятно, многие границы больше не покажутся непреодолимыми с этической точки зрения. И путь туда, где якобы прохода нет, не вызовет малейших моральных терзаний.

Еще одна важная и говорящая граница, которую мы, в прямом смысле, преодолеваем в Яд ва-Шем, — это стеклянная дверь из музея на смотровую площадку. Когда эта дверь закрывается, мы будто оставляем прошлое позади. Эта стеклянная стена является символом памяти. Проходя через нее, мы оказываемся в светлом настоящем с чистым взглядом на будущее, когда буквально еще в нескольких метрах позади нас — за «спасительным» стеклом то самое прошлое, в котором ничего нельзя исправить, и о котором уже нет смысла жалеть. Здание всеми силами призывает не поворачиваться, а идти дальше, сохранив увиденное в памяти и сделав выводы.

Чем занимается драматургия? Драматургия, в классическом понимании, занимается вопросами причинно-следственной связи, то есть совокупностью причин и следствий. Случайностей в ней либо не существует, либо они занимают некую локальную позицию.<sup>55</sup>

Точно также и в музее, построенном Сафди. Экспозиция — это выстроенная в хронологическом порядке и представленная в девяти галереях истории Шоа. события репрезентированы через личное восприятие человека, через судьбу оставшихся в живых и погубленных нацистским режимом.

Переходя из зала в зал, посетитель по крупинкам собирает историю Холокоста. У него в голове выстраивается картинка поводов, мотивов, последствий, итогов. Новое пространство — новая информация. Оправданная

---

<sup>55</sup> Аль Д. Н. Основы драматургии. Ленинград, 1988.

игра света и тьмы, начинающаяся прямо при входе в темную зону призмы, и заканчивающаяся на залитой светом смотровой площадки. Не было бы погружения под землю — не была бы столь ощутима та самая причинно-следственная связь с видом на Иерусалим.

Зал Имен же, в свою очередь, словно выбивается из общей концепции череды одинаковых зон, за счет чего он со своим собственным окном, подземной-подводной глубиной и дополнительными пространствами и становится той самой локализованной случайностью, добавляющей остроты этой драматической архитектурной истории.

Эта история читается и в масштабах всего комплекса. Расположенные на территории Яд ва-Шем здания и монументы взаимодействуют друг с другом, как актеры на сцене. Раскрывающиеся крылья призмы, например, почтительно поглядывают на Зал Памяти — доминанту всего комплекса. Он же, в свою очередь, с гордостью и честью с высоты своего «роста» следит за каждым участником действия. «Кто-то» умудрился воспользоваться случаем и спрятаться от его строгого взгляда на отдаленной территории комплекса за живой изгородью зеленых деревьев. А «кто-то» же с ним заодно, например, приветливое здание информационно центра, строго следящее за порядком среди прибывающих зрителей, готовых погрузиться в атмосферу Холокоста.

Зайдя в здание Исторического музея посетитель будто бы мигрирует из реально существующего времени, оставшегося за пределами призмы, в экспозиционное, существующее внутри. Для него более не существует стрелок на часах, отныне он проживает те 16 лет с 1933 по 1949, которые ему представили. И за эти несколько часов, проведенных в здании музея, посетитель взрослеет и мудреет на те самые 16 лет. Экспозиция и ее взаимодействие с пространством не то, что не оставляют равнодушным, они будто проникают под кожу, давая понять, что полученные здесь впечатления неизгладимы. Стены, оживающие благодаря проецируемым фильмам; «дышащие» предметы мебели, посредством взаимодействия с которыми можно еще глубже погрузиться в историю жизни одного солдата или,

например, его семьи; говорящие зоны прямо под ногами, с погруженными в землю экранами.

История Холокоста трагична сама по себе. Яд ва-Шем различными средствами добавляет ей драматизма. И, казалось бы, здесь нет основного сюжетного поворота, необходимого в драматургии — нет конфликта. Но в следующую же секунду понимаешь, что его здесь предостаточно. Он здесь не проявляется в форме главного архитектурного конфликта (по мнению А. Раппапорта) — «сноса сооружений и нового строительства»<sup>56</sup>, а им всего лишь здесь пронизано абсолютно все. Сплошные психологические противоречия со стороны посетителя — в вопросах: стоит ли смотреть на чужие ужасы судьбы и как вообще это могло случиться; со стороны архитекторов — как правильно представить сионистский нарратив и усилить эффект репрезентируемых материалов; со стороны кураторов — что именно представить, чтобы не отпугнуть посетителя, но одновременно с этим суметь транслировать все ужасы Шоа; со стороны сооружений — столкновения характеров и скрытая борьба за внимание посетителя. Осознавая все это, можно с уверенностью можно утверждать, что и первостепенный элемент драматургии здесь соблюден.

Основной задачей Яд ва-Шем является обессмертить имена уничтоженных в Холокост евреев, а также увековечить память об этом событии, чтобы спустя поколения оно не казалось забыто и трактовано ошибочно. И в данном случае музей выполняет ту же поучительную роль, что и драматическое действо в далеком прошлом. Через театр драма знакомила зрителя с событиями, свидетелем которых он не был; она воспроизводила картины чужой жизни, делая зрителя будто бы сопричастным к ней. Благодаря театру, как и мы сейчас с помощью музея, человек узнавал о том, что происходило в далеких краях с другими людьми. Но несмотря на достаточно четкий поучительный мотив, зритель никогда не был лишен шанса стать

---

<sup>56</sup>Раппапорт А. Г. Городская среда и драматургия архитектурной композиции. [Электронный ресурс] // Башня и лабиринт. 1972. URL: <http://papardes.blogspot.ru/2009/12/blog-post.html> (Дата обращения: 4.04.2017)

сотворцом художественной действительности, интерпретируя произведение исходя из собственного восприятия. И именно эта способность посетителей Яд ва-Шем помогает им разглядеть больше, чем просто здания, она делает их способными осознать архитектуру как драматургическое искусство.

## Закключение

Как и во многих других случаях, архитектура — и на практике, и в теории — пришла к вопросу о репрезентации Холокоста относительно поздно, по сравнению с другими возможными способами коммеморации, главным образом потому, что воплощение архитектурных идей является медленным и дорогостоящим процессом, который требует согласия различных сторон и властей. Яд ва-Шем был одним из первых, воплощенным в архитектуре (после строительства «Бейт Лохамей ха-Геттаот» — дома-мемориала борцов гетто, расположенного на севере Израиля). Использование архитектурных приемов в Яд ва-Шем опиралось в основном на две модели коммеморации: одна — на музейное пространство, а другая — на памятные объекты, которые проявляют себя скорее в пространстве, нежели в твердых объемах.

С тех пор, особенно в 1990-х годах, музейное пространство стало главным образцом памятования многих архитектурных памятников, посвященных Холокосту. В течение последнего десятилетия XX века по всему миру — от Японии до Европы и Северной Америки было построено большое количество музеев - памятников трагедии Шоа. Эти музеи представляли собой конкурентов для Яд ва-Шем как в сборе средств, так и в способах коммеморации и репрезентации трагедии. Так, например, мемориальный музей Холокоста в Вашингтоне, спроектированный Джеймсом Инго Фридом, и Берлинский Еврейский музей, спроектированный Даниэлем Либескиндом, являются самыми известными из международных музеев Шоа. Музеи Вашингтона и Берлина определили новые способы меморизации Холокоста: Вашингтонский музей использует прямую визуальную иллюстрацию, в то время как Берлинский музей обращается к деконструктивной архитектуре. Экспозиции, представленные в обоих музеях, были более полными и актуальными, чем выставка в старом музее Яд ва-Шем. Строительство Музея Истории Холокоста на территории всего памятного комплекса стало самым крупным проектом расширения Яд ва-Шем, инициированным и активно поддержанным нынешним директором администрации Авнером Шалевым.

Эта инициатива возникла отчасти именно как ответ на масштабное строительство музеев Холокоста в 1990-х годах. Сейчас Яд ва-Шем уверенно занимает позицию одного из выдающихся музеев, посвященных проблеме еврейского геноцида, осуществленного нацистами.

Изучение различий в методах коммеморации, представленных в различных музеях, показывает уникальность метода Яд ва-Шема, в котором территория, ландшафт и пространство связаны актом поминовения. С самых первых этапов формулирования идеи строительства мемориала в честь жертв Холокоста, а затем и на протяжении многих лет архитектурная практика стремилась объединить территорию с местными пейзажем и пространством. Цель сопоставления этих трех элементов заключалась в стремлении создать символическую связь между святостью земли и кровью убитых жертв. Но кровь европейских евреев не была пролита на израильской территории, и именно поэтому на протяжении многих лет предпринимались неоднократные попытки «импортировать» Европу в сценическую реальность Израиля. Война и истребление были завезены на Иерусалимские холмы, например, ценой размещения подлинных объектов военных лет в живописном контексте Иерусалима. Кроме того, при реализации проекта учитывались местные ландшафтные особенности. Таким образом, расстояние между Освенцимом и Иерусалимом было сокращено, а законность использования памяти о Холокосте была укреплена.

Акт политизации памяти Холокоста, как и любого другого историографического акта широко обсуждался во всем мире, и Израиль не был исключением. Написание истории предполагает писателя, его голос, может даже его агентство, у которого уже сформулированы задачи на повестку дня и идеология, даже если predetermined они еще не четко. Точно так же память о Холокосте и способы, которыми рассказывается эта история, отражают идеологию и политическую точку зрения. В Израиле критически настроенные историки и философы, такие, как Идит Зертал, Ади Офир, Ариэлла Азулай и другие, исследовали политику коммеморации и то, как она вписывается в

национальную концептуализации их страны как еврейского государства, непосредственно связанного с Холокостом. Использование территории в качестве основного средства увековечения памяти в Яд ва-Шем хорошо согласуется с их аргументами: Израильско-Палестинский конфликт закончился присвоением местности; поэтому неудивительно, что нация, которая, вполне вероятно, одержима вопросами владения землей, предпочла бы увековечить память о Холокосте территориальными средствами.

Помимо связи между территорией и национальным возрождением, случай Яд ва-Шем интересен тем, что он предоставляет возможность исследовать средства, с помощью которых архитектура может манипулировать территорией, землей и ландшафтом и рассматривать их как элементы в создании национального и личного сознания. Столь смелое использование территории в Яд ва-Шем является одним из способов укрощения природы человечеством, ее аккультурации и включения ее в «систему». Одна из самых давних проблем архитектуры вращается вокруг вопроса отношений культуры и природы. Раньше роль архитектуры заключалась в укрощении природы, предоставлении убежища от нее. Вовлечение природы в экспозиционное пространство Яд ва-Шем через памятники и особую архитектуру зданий отсылает к идеям в современной архитектуре, где природа романтизирована и объективирована, чтобы стать частью культурных нарративов. Зачастую — это «истории» о взаимосвязи природы и смерти.

В чем актуальность архитектуры Яд ва-Шем в контексте данного вопроса? Мемориальный комплекс Катастрофы демонстрирует новые идеи того, как история и память могут взаимодействовать или даже стать частью природы. Уникальность Яд ва-Шем заключается в том, что эти архитектурные идеи реализуются на территории, не имеющей действительной связи с представленными событиями. Это может быть служить причиной для постоянного развития новых идей и методов коммеморации, которыми отличается Яд ва-Шем.



Действительно, с годами использование пространственных методов репрезентации, а также связи между территорией, ландшафтом и памятниками претерпели изменения. Хотя первоначально связь между способами коммеморации и ландшафтными особенностями была прямой, со временем она превратилась в риторику относительно деконструкции репрезентации (например, Детский Мемориал и Исторический музей до реконструкции). После же реализации проекта «Яд ва-Шем 2001», когда пространственная репрезентация за счет местного ландшафта и территории, а также благодаря историческому значению выбранного места, заняла основное место в способе коммеморации в Яд ва-Шем, «успех» этого метода был замечен, что привело к его усилению и превращению в центральную парадигму репрезентации Холокоста в Яд ва-Шем.

Все элементы и особенности строительного подхода, воспроизведенные в конструкции комплекса, разработаны Сафди посредством многочисленных архитектурных метафор, для достижения коммеморативного эффекта, а также для сильного эмоционального воздействия на посетителя. Форма здания, его подземное расположение с особым выходом, материалы, использованные при строительстве, композиционные особенности, пространственные формы, свет и тень, детали антуража — все это подобрано и выстроено таким образом, что посетитель ощущает атмосферу Шоа, он погружается в нее. Ему на ум постоянно приходят скрытые смыслы и метафоры, заложенные архитектором в свое «драматургическое произведение».

«Архитектурная постановка» будто одушевлена, создается стойкое ощущение, что она не менее, чем ее посетитель, обладает памятью и эмоциями. Она стремится передать их ему, чтобы для не осталось слепых пятен в «этой истории». Происходит конфликт в переживании окружающего, который достигается благодаря архитектуре, образно-метафорически интерпретирующей представленные в музее трагические события.

Да, драматическая трактовка архитектуры не является новаторской идеей. Но драматическую композицию принято рассматривать в условиях

городской среды, Моше Сафди же смог добиться столь крепкого взаимодействия архитектуры и человеческих эмоций посредством одного здания. Он справился без городской композиции, где можно увидеть театральное взаимодействие фасадов домов, панорам улиц и т. д. Своей работой он смог рассказать историю, спровоцировать посетителя на ассоциативную и метафорическую игру, а также добиться эффекта катарсиса. И благодаря этому эмоциональному потрясению он смог воздействовать на посетителя сильнее, чем прямая трансляция информации.

## Библиография

1. Аль Д. Н. Основы драматургии. Ленинград, 1988.
2. Аристотель. Риторика: Поэтика. М.: Лабиринт, 2000.
3. Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой. Новое литературное обозрение. М., 2016.
4. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Книга пророка Исаии, 56:5. М.: Издание Московской Патриархии, 1990.
5. Дзеви Б. Уметь видеть архитектуру. М., 1972.
6. Зерубавель Я. Смерть памяти и память смерти: Масада и Холокост как исторические метафоры // История и коллективная память. Сборник статей по еврейской историографии. М.: Мосты культуры, 2008.
7. Нора П. Всемирное торжество памяти// «Неприкосновенный Запас», 2005 г. № 2–3.
8. Раппапорт А. Г. Зрители и герои "архитектурного театра". Архитектура СССР, № 10, 1979.
9. Соловьев В.С. Общий смысл искусства. Собр. соч.: в 2-х т. Т.2. М.: Мысль, 1988.
10. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. М., 2005. №2-3.
11. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: В 2 кн.: Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат. 1996.
12. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское: пер. с фр. /Мирча Элиаде. М.: Ладомир, 2000.
13. Alba A. The Holocaust Memorial Museum. Palgrave Macmillan, 2015.
14. Catalog. Yad Vashem publications, 2001.
15. Cattle Car Monument — Deportees Memorial. Yad Vashem publication for the inauguration of the monument. Jerusalem, 1990.

16. Cohen A. and Mendes P., *Contemporary Jewish Religious Thought: Original Essays on Critical Concepts, Movements and Beliefs*. New York: Free Press, 1988.
17. Etlin R. *The Space of Absence. Symbolic Architecture: French Enlightenment Architecture and Its Legacy*. Chicago, 1994.
18. Feldman J. *Between Yad Vashem and Mt. Herzl: Changing Inscriptions of Sacrifice on Jerusalem's "Mountain of Memory"*. *Anthropological Quarterly*. 2007. Vol. 80 No. 4.
19. Friedlander S. and Adam Seligman B., *The Israeli Memory of the Shoah: on Symbols, Rituals and Ideological Polarization. Now Here: Space, Time and Modernity*. Los Angeles, 1994.
20. Kattermann V. *Endlich fertig erinnert? Ein psychoanalytischer Beitrag zur Diskussion kollektiver Vergangenheitsarbeit*. Merkur, 2012.
21. Levin D. *Fighting Back: Lithuanian Jewry's Armed Resistance to the Nazis, 1941–1945*. N.Y.: Holmes & Meier, 1985.
22. Liebman C. and Don-Yehiya E. *Civil Religion in Israel*. Berkeley, 1983.
23. Machado R., El-Khoury R., *Monolithic Architecture*. New York, 1995.
24. Neuman E. *Shoah Presence: Architectural Representations of the Holocaust*. Ashgate Publishing limited, 2014.
25. Ofer D. *The Strength of Remembrance: Commemorating the Holocaust during the First Decade of Israel // Jewish Social Studies, New Series*. 2000. Vol. 6. No 2.
26. Reichlin B. *Jeanneret le Corbusier, Painter–Architect. Architecture and Cubism*. Cambridge, 2002.
27. Safdie M. *Form and Purpose*. Ed. John Kettle. Boston: Houghton Mifflin Co., 1982.
28. Stauber R. *The Holocaust in Israeli Public Debate in the 1950s: Ideology and memory*. Vallentine Mitchell, 2007.
29. *The New Memorial Shrine in Jerusalem*, Yad Vashem Archive, Jerusalem, 1961.

30. Yad Vashem booklet 1. 1960.
31. Yediot Yad Vashem. Yad Vashem Newsletter, 1961.
32. Zandberg E. Har Hazikaron. Ha'aretz, 1997.

### Электронные ресурсы

1. Мегаструктуры (архитектура) [Электронный ресурс] // Новые знания. 2002. URL: <http://ru.knowledgr.com/02124142/> (Дата обращения: 20.04.2017)
2. Музей истории Катастрофы (Шоа). Архитектура Музея истории Шоа. [Электронный ресурс] // Официальный сайт музея. 2018. URL: <http://www.yadvashem.org/yv/ru/museum/architecture.asp> (Дата обращения: 1.04.2017)
3. Музей катастрофы — Яд ва-Шем. Создание национального мемориала катастрофы и героизма. [Электронный ресурс] // Марк Гершом. Ваш гид в Израиле. 2016. URL: <https://www.markgershom.com/> (Дата обращения: 6.04.2017)
4. Раппапорт А. Г. Городская среда и драматургия архитектурной композиции. [Электронный ресурс] // Башня и лабиринт. 1972. URL: <http://papardes.blogspot.ru/2009/12/blog-post.html> (Дата обращения: 4.04.2017)
5. Раппапорт А. Г. Метафоры в архитектуре. [Электронный ресурс] // Башня и лабиринт. 1983. URL: [http://papardes.blogspot.ru/2011/02/1983\\_09.html](http://papardes.blogspot.ru/2011/02/1983_09.html) (Дата обращения: 4.04.2017)
6. Раппапорт А. Г. Пять проблем теории архитектуры XXI века. [Электронный ресурс] // Вестник Европы. 2007. URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2007/19/ra32.html> (Дата обращения: 10.04.2017)
7. Яд ва-Шем. Мемориальный комплекс истории Холокоста. [Электронный ресурс] // Официальный сайт музея Яд ва-Шем. 2018.

URL: <http://www.yadvashem.org/yv/ru/museum/overview.asp> (Дата обращения: 14.04.2017)

8. Amanda Demaron. A Look Back at Habitat '67 with Moshe Safdie. [Электронный ресурс] // Dwell On Design. 2018. URL: <http://www.dwell.com/habitat67> (Дата обращения: 17.04.2017)
9. Brog M. In Blessed Memory of a Dream: Mordechai Shenhavi and Initial Holocaust Commemoration Ideas in Palestine. 1942–1945. [Электронный ресурс] // Shoah Resource Center. 2018. URL: [http://www.yadvashem.org/odot\\_pdf/](http://www.yadvashem.org/odot_pdf/) (Дата обращения: 19.04.2017)

## Приложение

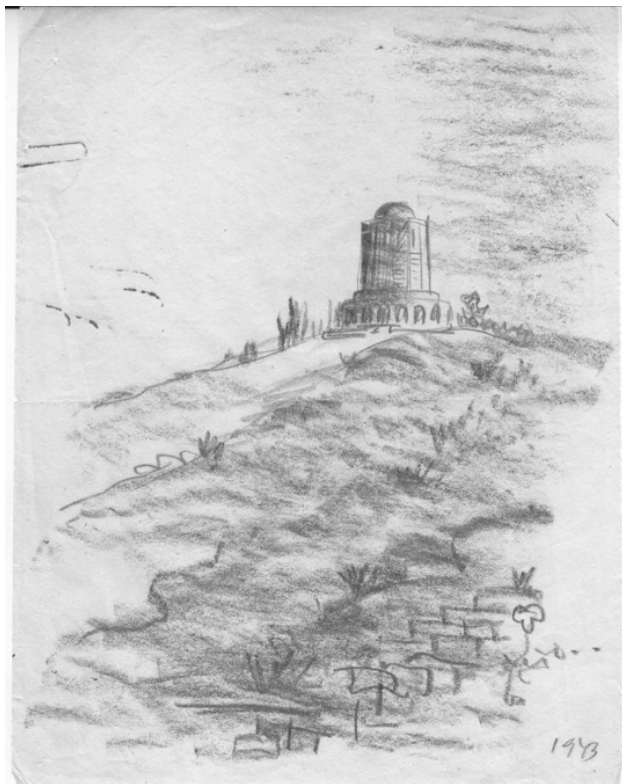


Иллюстрация 1. Проект мемориала.

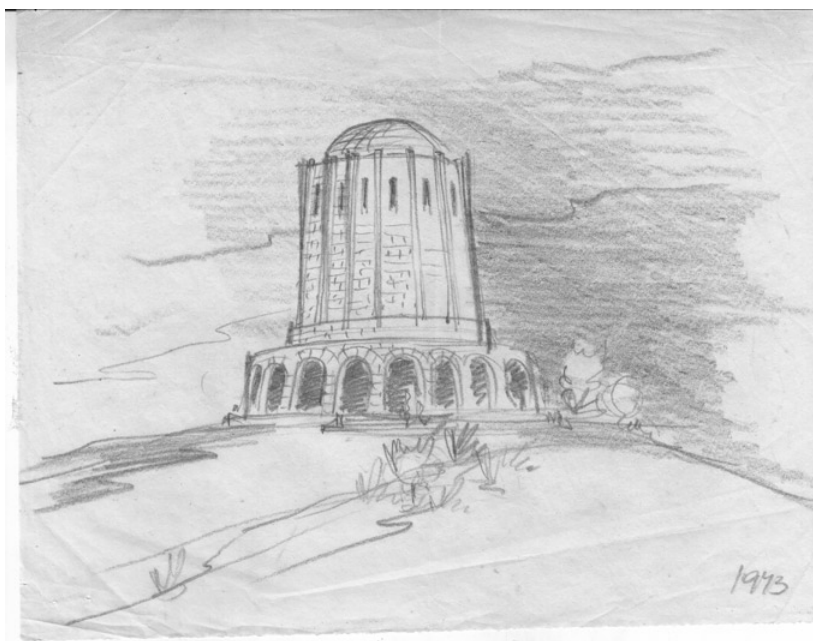


Иллюстрация 2. Проект мемориала.

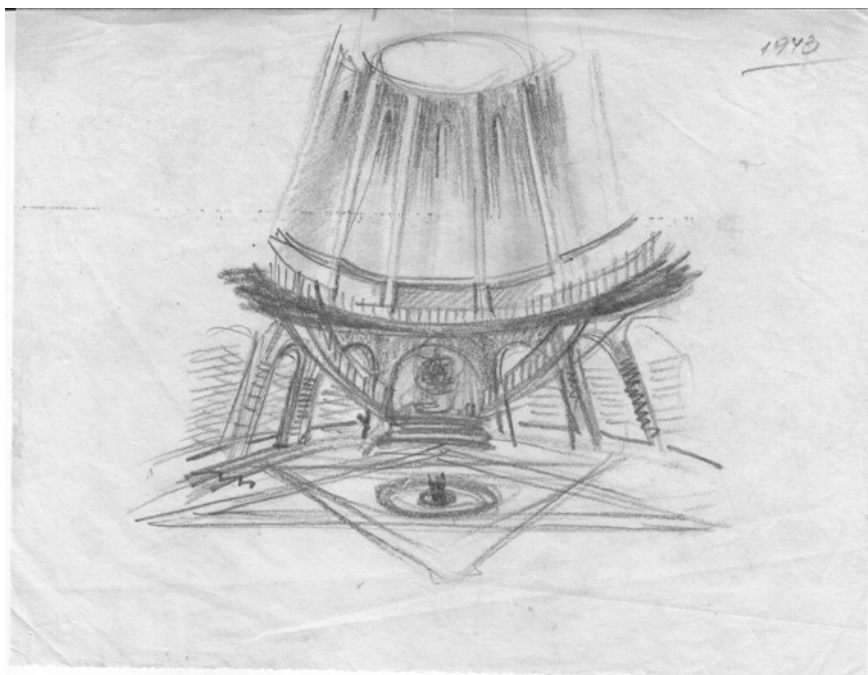


Иллюстрация 3. Проект мемориала.



Иллюстрация 4. Зал Памяти.





Иллюстрация 5. Зал Памяти. Внутри.



Иллюстрация 6. Детский мемориал. Внутри.





Иллюстрация 7. Мемориал Депортированным.



Иллюстрация 8. Habitat ' 67.





Иллюстрация 9. Яд ва-Шем. Вид сверху.



Иллюстрация 10. Исторический музей Яд ва-Шем.



Иллюстрация 11. Исторический музей Яд ва-Шем.

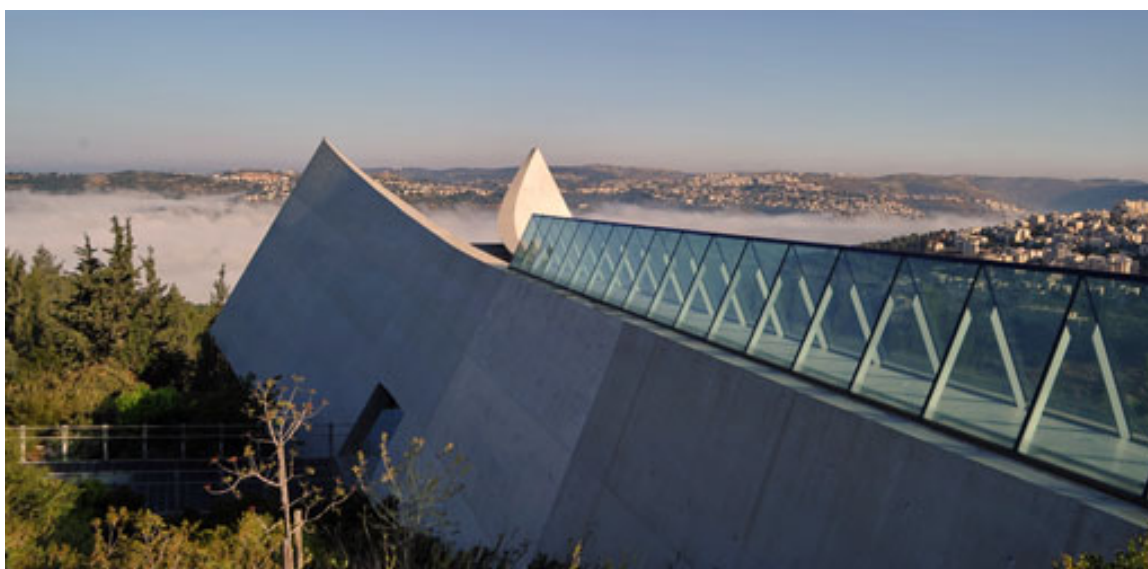


Иллюстрация 12. Исторический музей Яд ва-Шем.





Иллюстрация 13. Исторический музей Яд ва-Шем.



Иллюстрация 14. Зал Имен.



Иллюстрация 15. Площадка с видом на Иерусалим.



Иллюстрация 16. Исторический музей. внутри.